المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة الملك سعود
وكالة عمادة البحث العلمي للكراسي البحثية
كرسي الأدب السعودي

جامعة الملك سعود
King Saud University

كرسي الأدب السعودي
Chair of Saudi Literature

فصول نقدية في الأدب السعودي الحديث

٢

القصيدة - الرواية

تأليف: أ.د. عبدالله بن أحمد الفَيْفي

١٤٣٥هـ / ٢٠١٤م

فصول نقدية في الأدب السعودي الحديث ٢ القصيدة - الرواية تأليف: أ.د. عبدالله بن أحمد الفَيْفي

فصولٌ نقديَّةٌ في الأدب السعودي الحديث

ج٢

فصولٌ نقديَّةٌ
في الأدب السعودي الحديث

٢

القصيدة–الرواية

أ.د/ عبدالله بن أحمد الفَيْفي

[طبعةٌ مزيدةٌ منقَّحة]

(ح) دار جامعة الملك سعود للنشر، ١٤٣٥هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

الفيفي، عبدالله بن أحمد

فصول نقدية في الأدب السعودي الحديث. / عبدالله بن أحمد الفيفي.-

الرياض، ١٤٣٥هـ

٢مج

٤٣٥ ص، ٢١×١٤ سم

ردمك: ٩٧٨-٦٠٣-٥٠٧-٢٤٤-١ (مجموعة)

٩٧٨-٦٠٣-٥٠٧-٢٤٦-٥ (ج٢)

١- الأدب العربي - نقد - السعودية أ. العنوان

ديوي ٨١٠,٩٩٥٣١ ١٤٣٥/٢١٩٩

رقم الإيداع: ١٤٣٥/٢١٩٩

ردمك: ٩٧٨-٦٠٣-٥٠٧-٢٤٤-١ (مجموعة)

٩٧٨-٦٠٣-٥٠٧-٢٤٦-٥ (ج٢)

دار جامعة الملك سعود للنشر ١٤٣٥هـ

الفصل السابع

مِن تزاوُج الشِّعري بالسَّردي

إلى (القصيدة-الرواية)

نُشر أصل هذا الفصل في سلسلة مقالات، بدءًا من:

((الخميس ٤ شعبان ١٤٢٣هـ= ١٠ أكتوبر ٢٠٠٢م)، جريدة «الجزيرة»، (السعوديَّة)، ع ١٠٩٦٩، ص٢٩)

مِن تزاوُج الشِّعري بالسَّردي
إلى (القصيدة-الرواية)

مَدخلٌ نظريٌّ
في (تداخل الأنواع الأدبيَّة)

«ربما أراد كلُّ كاتب رواية

أن يكتب شِعرًا في البداية!»

(وليم فوكنر William Faulkner)

-١-

يُعَدّ البحث في شأن الجنس الأدبي جديدًا على النقد العربي؛ الذي ظلّ منشغلًا إلى وقتٍ قريبٍ بقسمةٍ حدِّيَّةٍ للأدب إلى: شِعر ونثر، دون النظر في التماهي بين الدائرتَين، أو بين عناصر كلّ دائرة. هذا إضافة إلى ذلك التعليل العامّ الدارج: **«أن التعرُّف على الأجناس الأدبيّة وتحديدها أكثر صعوبة من**

الفنون الأخرى أو من الأجناس الخطابيّة غير الأدبيّة.»[1] ولا يمكن القطع بتصنيفٍ واحدٍ ثابتٍ وتعريفٍ محدَّد لا يتغير للجنس الأدبي؛ فالجنس الأدبي كائنٌ حيٌّ، لا ينمو فحسب، ولكنه أيضًا يتغيَّر من طَورٍ إلى طَورٍ، ذلك أن الأجناس الأدبية- حسب (كليتون كولب)[2]- «**مؤسّسات، يجب التخلّي عن فكرة تعريفها، إلّا بصورةٍ جزئيّةٍ وضمن سياقات خاصّة**». وتَبَعًا لذلك، فإن أسماء الأجناس الأدبيّة نفسها يجب أن لا تكون نهائيّة ولا ثابتة. فليس مصطلح «رواية»، الذي عبَّر عن نوعٍ سرديٍّ من النصوص في حقبة ما، صالحًا لاستيعاب دِلالة التطوّرات في ذلك النوع، والتحوُّلات التي مرَّ بها- فضلًا عن تلاقحه وتوالجه مع غيره من الأنواع- في

[1] شيفير، جان ماري، (د.ت)، **ما الجنس الأدبي؟**، تر. غسّان السيّد (دمشق: اتّحاد الكُتّاب العرب)، ١٣.

[2] (١٩٧٥)، «**مشكلة التراجيديا كجنس**»، جنس، المجلد الثامن،٢٢١. عن: شيفير، ٢١.

حقب أخرى، ممَّا أدَّى إلى انزياح معاييره السالفة أو انتقالها عمَّا كانت عليه. ولقد كان هناك التفاتٌ منذ وقتٍ مبكّرٍ- لدى (ديوميد، نهاية القرن الرابع) مثلًا- إلى ما يسمَّى: «**الجنس المختلط**»[١].

وفي حقل التعالق بين الشِّعريّ والسَّرديّ نجد أن (جان إيف تادييه Jean Yves Tadié)[٢] قد أشار إلى ما أسماه بـ«الرواية الشِّعريَّة»، معرِبًا عن أنه يمثِّل كسرًا في قواعد الخطاب الروائي، وذلك حينما «**تتحوّل الرواية إلى شكلٍ شِعريٍّ بكلّ ما يميِّز هذا الشكل من (تناسق) و(خفوت)**». لكن ما تحدّث عنه (تادييه) إنما يمثِّل صراعًا «**بين الوظيفة**

[١] انظر: جينيت، جيرار، (١٩٧٧)، **مقدّمة للنصوص العظيمة**، (الذي أعيد طرحه (١٩٨٦) في العمل الجماعي: «**نظرية الأجناس**»، طبعة سوي، سلسلة «بوان»)، ١٠٩. عن: شيفير، ٢٥.

[2] (1978), **Le récit poétique**, (Paris: P.U.F), 11.
يُنظر: بو علي، عبد الرحمٰن، (١٩٩٦)، **المغامرة الروائيَّة**، (وَجْدَة- المغرب: جامعة محمَّد الأول)، ٢٤٨.

المرجعيَّة ذات الدور الإيحائي والتمثيلي، والوظيفة الشِّعريّة التي تَشُدّ الانتباه إلى الشكل ذاته للخطاب»[1]. بحيث يغلب أحد الطرفين- الروائيّ أو الشِّعريّ- الآخَر، ومن ثَمَّ تفتح (الرواية الشِّعريّة) «**في غنائها العميق الأساطير لمتعة الحواس، وتفتح الإحساس لفرحة الأساطير»**[2]. أي أن ما سمّاه (تادييه) «رواية شِعريّة» تظلّ روايةً كاملةَ الهويّة، ولكنها توظِّف الشِّعريّة لأغراض روائيّة. فهي «**رواية كُلِّيَّة، لا تتابع التفاصيل، وإنما وظيفتها رصد الحالة»**[3].

ويأتي هذا الشكل الكتابي نتاجًا حداثيًّا، تنطمس فيه الفروق بين الأجناس الأدبيّة؛ حيث بات الشِّعر يتقمَّص النثر، منذ (تي. إس. إليوت T. S. Eliot)، أو (إي كامنجز Ee Cummings)، كما يتقمَّص النثرُ الشِّعرَ، مثلما هي الحال عند

[1] م.ن.

[2] م.ن، ٢٤٩.

[3] م.ن.

(وولف Woolf)، أو (جويس Joyce)، أو (نيكوس كازانتزاكي Nikos Kazantzaky).[1] والروايات اليوم- كما يشير الشاعر المكسيكي (أوكتافيو باث)[2]- تنزِع عمومًا إلى التحوُّل أكثر فأكثر إلى تشكيلات لفظيَّة، غير كثيرة الاختلاف عن بِنَى الشِّعر، كما تستعيد القصيدة لدى بعض الشعراء النَّفَسَ الملحميَّ، فتقترب من الرواية.

وبذا فإن تداخل الشِّعري بالسَّردي في النصّ المعاصر ظاهرة واسعة، تظهر في أعمال (جابريل غارثيا ماركيث Gabriel García Márquez)، كما تظهر عربيًّا في روايات مختلفة، كـ«**البحث عن مسعود**»، لـ(جبرا إبراهيم جبرا)، و«**الزمن الموحش**»، لـ(حيدر حيدر)، و«**رامة والتنين**»،

[1] See: Klages, Mary, **Postmodernism**, (an essay on the "Athenaeum Library of Philosophy" website): http://evans-experientialism.freewebspace.com/klages.htm

[2] انظر: (الاثنين ٢٨ جمادَى الأولى ١٤٢٤هـ= ٢٨ يوليو ٢٠٠٣م)، *حِوار*، (جريدة «عكاظ»، (السعوديَّة)).

لـ(إدوار الخراط)- صاحب المصطلح المعروف به «الكتابة عبر النوعيّة»- وصولًا إلى «**ذاكرة الجسد**»، لـ(أحلام مستغانمي)، أو «**الباذنجانة الزرقاء**»، و«**الخباء**»، و«**نقرات الظباء**»، لـ(ميرال الطحاوي). وفي (السعوديّة) تتبدَّى عبر نصوص شتَّى، يمكن أن يشار منها، وعلى نحوٍ خاصٍّ، إلى ذلك العمل بعنوان «**أو.. على مرمى صحراء.. في الخلف**»، لـ(عواض شاهر العصيمي)، الذي صدر في بدايات ٢٠٠٢.

بيد أن قُصارَى ما يحدث في هذه الأعمال السَّرديَّة هو اختلاط الشِّعر بالنثر في ضربٍ من تقنيات الخِطاب الروائي الحديث. وذاك غاية ما يدلّ عليه مصطلح «الرواية الشِّعريَّة» لدى (تادييه). أي أن مصطلح «الرواية الشِّعريَّة» ما هو إلّا محاولة لفرز هذه الرواية المتمتِّعة بمسحة شِعريّة عن الرواية النثريّة الاعتياديّة، فهو نظير تسميات أخرى، كـ«الرواية البوليسيّة»، أو «الرواية الغرائبيّة»، أو «رواية المغامرات»، ونحوها. أمّا ما هي بصدده هذه المقاربات- في هذا الفصل

والفصلَين اللاحقَين- فإنه يتجاوز فضفاضيَّة هذا الاصطلاح وأريحيَّة ذاك المفهوم، الدائر في فَلَك الرواية، بوصفها جنسًا أدبيًّا. من حيث إن نماذج هذا النمط محلّ الدراسة تكاد تـمَّحي هويّتها الروائيَّة في شِعريَّتها المطلَقة، وهو ما يسوِّغ اتّخاذها مصطلحًا جنسيًّا أشدّ تحديدًا وأضيق تبئيرًا، يتلاءم وطبيعتها، ألا وهو: «القصيدة-الرواية».

ويقف المتتبِّع على ثلاثة أعمال من (القصيدة-الرواية) في (المملكة العربيّة السعوديّة)، هي: (**سَقف الكفاية**، لمحمَّد حسن علوان: ٢٠٠٢، و**الحِزام**، لأحمد أبي دهمان: ٢٠٠١ الترجمة العربيّة، و**الغيمة الرصاصيَّة**، لعلي الدميني: ١٩٩٨)، تمثِّل أبرز النماذج من هذا النوع الذي ينتقل فيه النصّ من محض التوالج الشِّعريّ بالسرديّ إلى مستوى ما أطلق الدارس عليه: «القصيدة-الرواية». وقد أُنتجت جميع تلك الأعمال- كما هو واضح- خلال نهايات العِقد الأخير من القرن الماضي وبدايات العِقد الأوّل من هذا القرن. وقد

تكون لهذا التوقيت في ذاته دِلالته؛ التي ربما تمثَّلتْ في محاولة الذاكرة الشِّعريَّة العربيَّة الانتصاف من جنسٍ أدبيٍّ- هو الرواية- كان قد شَرَعَ يُزاحِم فنَّ الشِّعر في عُقر داره، ويسحب البساط من تحت قدميه في قلب وجوده العربي، جزيرة العرب، فيَسْتَرِق منه أضواءه التاريخيَّة. فجاءت تلك الكتابات حركة لا واعية يمارسها هؤلاء الشعراء، ردَّةَ فِعلٍ شِعريّة تُضاف إلى ردّات الفِعل الأخرى العربيّة المتوالية، ولا سيما عَقِبَ فوز (نجيب محفوظ) بجائزة نوبل، فضلًا عن دوافع التيّار العالمي الجارف صوب النثر وفنون السرد.

-٢-

وقد آثرتُ في هذا الاستقراء البدء بالنهاية، أي بواحدٍ من آخَر المنتج في هذا الضرب من النصوص، ثم تأصيل الحركة، القهقرَى، عَوْدًا على بدء. وذلك استلهامًا للتقنية الروائيَّة، أو المسرحيَّة، المعروفة بالارتجاع الفنِّيّ، أو الخَطْف خلفًا،

Flashback[١]. أفعل هذا لما أتوخّاه من أن يتمكَّن القارئ من تتبّع هذه الحركة الفنِّيـَّة في نماذج جاء آخرُها إعلانًا عن وجوده الفارق، وذلك في أشدّ هذا النمط شِعريَّةً ملتبسةً: «**سَقف الكفاية**». ونماذج هذا النمط الفنِّي- الذي يوشك أن يشكِّل جنسًا أدبيًّا قائمًا بذاته- لا تبدو متَّخِذة تسلسلًا تاريخيًّا متناميًا، كي تُدرس على هذا النحو التاريخي المتنامي، بمقدار ما تقفز قفزاتٍ شِعريَّةً مفاجئةً، كما هو الحال في بنيات النصوص ذاتها.

ولا يعني حصرُ الدراسة في النصوص الثلاثة المشار إليها القولَ باقتصار هذا الاتِّجاه عليها، وإنما هي عيّنة نموذجيّة للدراسة. على أن مغامرات الشعراء في الكتابة الروائيّة أوسع من أن تُستقرأ، لا عالميًّا- ومنذ «**مجنون**

---

[١] أي الرجوع في أثناء التسلسل الزمني للقِصَّة، أو المسرحيَّة، أو الفيلم، إلى البواعث والأسباب والظروف الماضية، التي أفضت إلى نهايتها.

إلسا»، لـ(أراغون)، على سبيل التمثيل- ولا عربيًّا، منذ «**ليالي سطيح**»، لـ(حافظ إبراهيم). بيد أن ما يمكن أن تقوم عليه أطروحة كهذه ليس متمثِّلًا في نصوص لشعراء كتبوا أعمالًا روائيّة، ولا على محض نصوص تتداخل فيها الرواية بالشِّعر. لأن الفئة الأُولى لا تشكِّل بالضرورة نوعًا أدبيًّا، والفئة الأخرى إنما تمثِّل تلاقحًا طبيعيًّا بين جنسَين أدبيَّين: الرواية والشِّعر، لا تذهب بهويّة الرواية، بوصفها جنسًا أدبيًّا، ولا تُقيم لغةً شِعريّة قويّة النَّسَب في خصائص الشِّعر، بل تظلّ في النطاق المحدود لشِعريّة النثر الفنّي. أمّا ما تقوم عليه أطروحة هذا البحث، فنصوصٌ لها خصائص مائزة نوعيًّا، وذلك:

١) لأن كتّابها شعراء أوّلًا، وعُرِفوا أساسًا بالشِّعر، ومارسوه جُلَّ حياتهم، حتى انطبعت شخصيّته

على لغتهم وأساليبهم، على تفاوت ما بينهم في الشهرة والشِّعريّة.

٢) أن ما أنجزوه- تحت مصطلح رواية- ما هو إلّا نصوص شِعريّة في لغتها وبنائها، تتشبَّه للقارئ في قوالب روائيّة أوّل وهلة، فإذا ما أمعن فيها النظر، تكشَّفت له عن أنها لا بروايات حقيقيَّة ولا بقصائد خالصة، بل هي بينَ بين، في منطقةٍ وُسطَى بين جنسَين. وآنئذٍ، تستحقّ أن تُشخَّص بوصفها جنسًا ثالثًا، نقترح أن يُدعَى: «القصيدة-الرواية».

وما دام التركيز على تلك النصوص لم يكن لينبني على أساس أن كتّابها شعراء فقط- ولكن، فوق ذلك، على أن نصوصهم نفسها تظلّ شِعرًا من نوعٍ خاصٍّ، كما هي روايات من نوعٍ خاصٍّ- فإنه لا بدّ من أن يُستبعد إدراج تجربة شاعرٍ كـ(غازي القصيبي) في مثل هذا الرصد؛ لأن القصيبي-- على الرُّغم من تجربته الشِّعريّة الثرَّة والطويلة،

وممّا يعمد إليه عادةً من تضمين رواياته شواهد شِعريّة كثيرة، ومع أنه يُسجَّل له في الحركة الأدبيّة في السعوديّة أنه أوّل مقتحمي الرواية بخلفيّةٍ شِعريّةٍ راسخةِ التميُّز-- قد ساق نصوصه السرديّة في شكلٍ سيريٍّ غالب، «**شُقَّة الحُرِّيَّة**»، مثلًا، أو في أسلوب استجوابي، كما في «**العصفوريَّة**». أي أنه نأَى عن أن يسلك نَسَقًا شِعريًّا في كتابته، كما فعل أولئك الشعراء الثلاثة المشار إليهم. وفي الوقت نفسه، يمكن أن تَتناظر مع طبيعة (القصيدة-الرواية) نصوصٌ أخرى، على الرُّغم من عدم المعرفة بخلفيَّة مؤلِّفيها الشِّعريَّة.

بين «سَقف الكفاية» و.. سَقف الرواية!

«كتابتي صعبة هذه الأيام، أنا الذي لا أنفعل بقصيدة أرميها على الدفتر وأمضي، إنها رواية تولد،... لا بد من المشي البطيء بعيدًا عن ركض الأبيات الذي تعودت عليه... كم يؤرقني هاجس الرتابة، أنا الذي لم أكتب رواية في حياتي!... آه كم هي مملّة كتابة الروايات!... ونمت وأنا أحلم برواية!... أحتاج إلى بِضع أوراق.. أقرب ما تكون إلى رواية... لن أتمسّك كثيرًا بشكل كتابةٍ أدبيَّة في دفتري الأخضر هذا، يكفي أن أكتب وأكتب...».[1]

- ١ -

في الفصل الدراسي الأوّل (١٤٢٠هـ = ١٩٩٩م) عرفتُ الشاب (محمَّد حسن علوان) طالبًا من كلية علوم الحاسب والمعلومات في جامعة الملك سعود بالرياض، يتقدَّم إلى مسابقة الشِّعر على مستوى الجامعة. يومئذ كان عندي مجرّد

---

[1] (٢٠٠٢)، سَقف **الكفاية**، (بيروت: دار الفارابي)، ١٤- ١٥، ٢٩١، ٣٦٥، ٣٧٨، ٣٨٢.

اسمٍ بلا هُويّة، لكنني حينها سجّلتُ في لجنة تحكيم الشِّعر نبوءة شخصيَّة باكتشاف شاعرٍ قادمٍ، رغم (نزار قبّاني) يُطِلّ من تحت إهابه. على أنه كان يراودنا- نحن أعضاء اللجنة- شكٌّ في أن يكون ذلك الشِّعر الجميل لطالب في المستويات الأُولى من كليَّة الحاسب الآلي. فذهبنا نفتِّش: أنَّى لهذا الفتى جمال هذا الشِّعر؟!

غاب الفتى عنِّي عامًا، ثم جاءني يسعَى- في ٥ فبراير ٢٠٠٢ تحديدًا- بـ«**سَقف الكفاية**»، فكان شكٌّ آخر أكبر!: أ رواية في هذه السنّ؟... وتحوَّل الإعجاب إلى إشفاقٍ وخوف!

تحدَّثنا برهة عن الشِّعر والرواية، وربما عن (كندا)- التي عاد منها قبل حين- وهو ما يتطابق مع شخصيَّة بطله، كما سيتَّضح لاحقًا. وبدا لي لأوَّل وهلةٍ أن الفتى الذي قابلته منذ عامَين قد تغيَّر مزاجه الفنِّي كثيرًا؛ إذ تحاورنا- رغم أدبه الجم وحبِّه الإنصاتَ لا الكلام- عن عصر العولمة وعصر

الرواية، وكأنِّي به، إذ ذاك، قد رمى عصر الشِّعر وراء ظهره! فاختلفنا بلُطف، ولاحقتْه رسائلي تُصالحه مع القصيدة، وإنْ باركتْ بالطبع مخاطرته الجديدة نحو الرواية.

إن ما أعجبني في ما أسماه (علوان): «رواية»، هو أنه ليس برواية، بالمعنى التقليدي القارّ للمصطلح، بل هو (قصيدة نثر في قصيدة نظم) طويلة جدًّا. وتداخل الشِّعري والسردي تقنية فنِّـيَّة مشروعة روائيًّا، غير أن ما نحن بإزائه في «**سَقف الكفاية**» ليس بشِعريّة من قبيل الشِّعريّة الروائيَّة، كما هي الشِّعريّة في «**خريف البطريرك**»، لـ(جابريل غارثيا ماركيث Gabriel García Márquez)، على سبيل المثال؛ تلك الشِّعرية الروائيَّة المتَّصفة بعنكبوتيَّة النسج، بل إن «**سَقف الكفاية**» يوشك أن يكون نصًّا شِعريًّا خالصًا، بتركيبه البنائي العامّ وأسلوبه اللغوي التفصيلي. أي أن الأمر لا يتعلَّق بالشواهد الشِّعريّة الكثيرة، الموزونة المقفّاة والتفعيليّة، فحسب، ولا بالخطاب الروائي وأسلوب الأداء اللغوي

والفنِّي، ولكنه يتجاوز هذا وذاك إلى بنية النصّ الكلِّية وكلّ كلمة في تفاصيله. وتلك إذن شِعريَّة شِعرٍ لا شِعريّة سردٍ روائي.

«لم تكوني أنتِ امرأة عادية..

حتى يكون حبّي لكِ عاديًّا!

كنتِ طوفانًا يجرف أمامه كل أشجار القلق،

وجلاميد الترقُّب والتروّي!

كنتِ قادمةً كوجه الفجر الذي يُسْقِط رهبانيّة الليل الطويلة!

كنتِ نازلةً على جبين الكوكب المهجور..

وبين يديكِ..

ماءٌ..

وحياةٌ..

ومخلوقاتٌ..

ودورةٌ شمسيّةٌ جديدة!»[1]

هكذا يستهل (علوان) نصّه، وهكذا يسير إلى ختامه.. بل إلى قصيدة النثر الملقاة على الغلاف الأخير من كتابه عن «السيِّدة الملوَّنة»، المنسوبة إلى (مها) في ثنايا السرد.[2] لغة شِعريّة، لا في انزياحاتها فحسب، ولكن في إيقاعاتها ونبرها أيضًا. وقد يرى القارئ من خلال توزيع النصّ في أسطر- كما هو هنا- تقطُّعات النَّـفَس الشِّعري وراء ظاهريَّة النصّ النثري. و(علوان) شاعرٌ إيقاعيٌّ يغلب على تجربته الشِّعريّة النظم الأبياتي، الموزون المقفَّى:

[1] ٧١.

[2] ٢٨٦-٢٨٧.

«ماذا أكتب! هل أبقيتِ لي حرفًا لم يهرب؟ انظري إلى قدمَيكِ، يا حبيبتي.. تجدين ثمانيةً وعشرين حرفًا سقطوا مني.. يحاولون تسلُّقكِ!»[1]

أ فنثرٌ هذا أم شِعر؟!

إنه شِعر كما نعرف الشِّعر، لا بلغته وحدها بل بإيقاعاته كذلك وتناغم مفرداته. حتى لو شئتَ أن تقسِّم عباراته في أسطر هكذا:

«ماذا أكتبْ!

هل أبقيتِ لي حرفًا لم يهربْ؟

انظري إلى قدمَيكِ، يا حبيبتي..

تجدين ثمانيةً وعشرين حرفًا سقطوا منّي..

---

[1] ٥٠ - ٥١.

يحاولون تسلُّقكِ!»

لكوَّن قصائد تفعيليَّة، بشيءٍ طفيفٍ من التعديل.[١] ذلك أن تعرُّجات الإيقاع عِلَّة كانت تلازم بعض القصائد الشِّعريّة نفسها لدى (علوان)؛ بسبب اعتماده على أذنه الموسيقيّة أكثر من معرفته بالأوزان الشِّعريّة. ألا ترى كيف حمل شِعره- كنثره- من مغبَّة ذلك ما حمل من خلل الإيقاع. كأنْ يقول مثلًا على لسان بطل «**سَقف الكفاية**» (ناصر) من قصيدة:

«ما عاد لي شيءٌ أعيش لأجلهِ..

أو منتهى حُلُمٍ إليه أُجاهدُ!..

كلّ ريحِ الأرض ترفضني

وما عندي أنا..

---

[١] ولولا خوف الإطالة في الشواهد على هذه الظاهرة، لكان منها الكثير، لكنه يمكن لمن شاء مثالًا جليًّا أن يرجع إلى (الفقرة الأولى، ص١٩٨).

إلَّا شراعٌ واحدُ!..»[1]

وكان بإمكانه أن يقول «كلّ رياح...»، ليستقيم السطر الخامس بعض استقامة، لكن السطر السادس غير مستقيم بدوره. أو في قصيدته من مجزوء البحر الوافر:

لأَوَّل مَــرَّةٍ مـنِّـي يضيع الحرفُ.. والمعنَى
لأَوَّل مَرَّةٍ أحسستُ أنــا وفـمـي تفرَّقْــنا[2]

(فالبيت الأخير مكسور). أو في قصيدة أخرى، من وزن الرَّمَل:

صوتك الحاني أَتَى يُمطِرني وبُـكائـي هـادئٌ لم يَـزَلِ
لم يكن إلّا عِنــاقٌ والِــهٌ فانفجرتُ أنوح مثل الثكَّلِ[3]

[1] ٨٤- ٨٥.

[2] ٣٨.

[3] ٣٣٩- ٤٤١.

فكسر الشطر الأخير من البيت الثاني، وكان حقّه أن يكون مثلًا: «فانفجرتُ كنواح الثُّكَّلِ»، أو «وانفجاري نائحٌ كالثُّكَّلِ»، كي يستقيم. إلى غير هذه من الأمثلة على اختلاله في الأوزان. بل إنه ليخطئ حتى في ما ينقله من الشِّعر الموزون، وذلك كأبيات (سعاد الصباح)، التي يسوقها هكذا:

كُن صديقي..
ليس في الأمر انتقاصٌ للرجولة..
غير أن الشرقيّ
لا يرضَى بدورٍ..
غير أدوار البطولة!

والصواب: «**غير أن الرَّجُل الشرقيّ...**»[1].

[1] القصيدة «كُن صديقي»، من ديوان «**فتافيت امرأة**»، (القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، ١٩٨٦، ١٩٨٩). وقد وجدتُ المقطع بخطئه هذا عند غير ←

ولوقوع (علوان) في شِباك (نزار قباني)- فضلًا عن مكابدته قيود الأوزان- فإن نثره يبدو أشعر من نصوص يُحسن الظنّ بشِعريّتها فيُدرجها على أنها قصائد، فتظهر جماليّات الشِّعر الفائضة في نثره مكبّلة أو متعثّرة في نظمه. ولا أدلّ من لاميّته[1]، التي جاء منها المثال الآنف. وقد يصل الأمر بالنصّ إلى درجةٍ من الخواء الشِّعري كذلك الذي يسوقه قائلًا فيه:

لم أنتبه..

للخوف في عينيكِ

يا سيدتي..

والكُرهِ في كلماتكْ

الكاتب، وفي أكثر من مكان. وواضح أنهم يعتمدون على ما غنَّته (ماجدة الرومي)، وهو يحمل الكسر العَروضي نفسه:

http://www.youtube.com/watch?v=TjH2YnVPcRg

[1] **سَقف الكفاية**، ٣٣٩- ٣٤١.

لا تأبهي..

بالغيرة الحمقاء في حبي،

واستمتعي بحياتكْ!!

أيـًّا تكن تلك العلاقة..

ما دُمتِ قد أخفيتها عنّي..

فالأمر أكبر من صداقة!! ...[١]

إلى آخر هذا الكلام المغسول شِعريًّا، معنًى ومبنًى!

ومن معالم الخطاب الشِّعري في «**سَقف الكفاية**» تقنية التناصّ الواسعة والمكثّفة جِدًّا، التي يتسربل فيها ظاهر النصّ وباطنه. وهي خاصيّة تنطلق شرارتها الأُولى منذ ما بعد عنوان الكتاب مباشرة، حيث يفتتحه بالآية الكريمة: ﴿**إنما أشكو بثِّي وحُزني إلى الله**﴾، (سورة يوسف، الآية ٨٦). فمع كثرة التضمينات الشِّعرية المباشرة وغير المباشرة، من

[١] ٢٦٦- ٢٦٨.

شِعره وغير شِعره، يُلحظ أنها تندغم في تلافيف لغته وأسلوبه درجات متعدِّدة من التناصّ. يبرز من بينها التناصّ مع آيات ﴿**القرآن الكريم**﴾. والتناصّ خاصيّة أدبيّة عامّة، لكنه بكثافته تلك، وتعدّده ذاك، يشكِّل في نصّ (علوان) خاصيّة شِعريّة؛ بوصف الشِّعر «**أخلص صورة لتجسيد الأدب**»، حسب (تودوروف)[1].

- «**ولكنه القلم.. عصاي التي أتوكأ عليها، وأهش بها على.. ألمي!**»[2].

- «**رُبّ رَجُلٍ هامَ على وجهه سنوات حتى استعاد حُبَّه، ورُبّ فتاة تدلّت من شرفتها حتى صارت قاب قوسين أو أدنى من السقوط، ليخلو سبيلها**

---

[1] (١٩٩٠)، **الشِّعريّة**، تر. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة (الدار البيضاء: دار توبقال)، ١٢.

[2] **سَقف الكفاية**، ٦١.

مع حبيبها، وكلّهم يظنونهم مجانين، ويرجمون سيرهم ومبدأهم، بينما ليسوا إلّا ﴿فتية آمنوا بربّهم، وزدناهم هدى﴾! كانت حلولنا أسهل بكثير مما وصل إليه غيرنا، ومع هذا تخاذلنا،... وقفنا في منتصف الطريق، وقلنا لطالوت أن ﴿لا طاقة لنا اليوم بجالوت وجنوده﴾.»[١]

- **«نامت أروى في فراشي وسعيتُ أنا إلى يثرب!».[٢]**

- **«إنْ لم ترفع الوزر.. فلن تنقضَ الظهر!».[٣]**

- **«آن لهذا الحُوت أن يلفظني عند شجرة اليقطين الآمنة!».[٤]**

---

[١] ٢٠٠.

[٢] ٢٠٨.

[٣] ٣١٣.

[٤] ٣٨٧.

وليس التناصّ بسوى أداةٍ واحدةٍ من أدوات الكثافة الشِّعريّة في النصّ، تتضافر مع أدوات البلاغة الأخرى، التي تصنع لغة «**سَقف الكفاية**» الشِّعرية. يقول الكاتب عن (دَيّار) مثلًا:

«معجونٌ بجنونه العربي العريق، أبًا عن جدّ عن حَجّاج! جامحٌ مثل خيول التتار التي بدأت مسلسل الموت في تلك الأرض، ومندفعٌ.. مثل العِرقين النافرَين الممتدَّين في جبهته! هذان اللذان يحلو له أن يسمِّيهما.. دجلة والفرات..

وأنا يروق لي أن أرى رَجُلًا يحمل وطنه.. في جبهته!

وليس النهران فقط، إن جغرافيّة وطنه كلّها تتجمّع في شخصه، وهو الذي يشقّ الأشياء من المنتصف كما يفعل دجلة، ويفيض ويتراجع كما يفعل الفرات، ويتوعَّر مثل جبال الشَّمال، وينتصب صمودًا كنخيل

البصرة، ويركد أحيانًا ركود الأهوار، وينبسط كحقول جيكور، ويحزن.. كحُزن كربلاء!»[1]

ومن خاصيّات الخطاب الشِّعري كذلك: التكرار، بما يُحدثه من إيقاع. فلو استُثني النظر إلى النصوص الشِّعريّة، المنظومة أو التفعيليّة، ولو استُبعدت معها ظواهر التناصّ بما تحفل به من هذه الخاصيّة، فإن ظاهرة التكرار ستظلّ تنتظم أسلوب النصّ كلّه. لا تكرار الأفكار والصور فحسب، ولكن أيضًا تكرار العبارات والجُمل، بما يولِّده كلّ ذلك من تناغمِ موسيقَى وما يرادفه من توازنٍ إنشائيٍّ وتناظرٍ بنائيٍّ[2]:

«أيّ رَجُل في الدنيا يحلم بامرأة كما أحلم بكِ أنا؟ ينام ويصحو على أمل.. ويأس، ويظمأ ويروى بذات الكأس... وأنا.. يحترق جفناي هنا، كأن على كل

---

[1] ٢١٦.

[2] انظر مثلًا: ٢٠١- ٢٠٢، ومَواطِن أخرى كثيرة من الكتاب.

جفن جمرة، وأنت صباحي وممساي [وكان يمكن هنا مثلًا أن يقول: «ومسائي»، لولا حرصه على النظم والتنغيم!]، **مماتي ومحياي، وآخرتي ودنياي...**».[1]

«**كنتِ كريمةً في الحُبّ كعادتك، سَخيّةً في الوصل كعادة إلحاحي!**»[2]

وهكذا يمضي نسيج النصّ كلّه. والتكرار والتوازن يتكثّف حضورهما عادةً في اللغة الشِّعريّة بدرجةٍ فارقةٍ جِدًّا عنهما في النثر، ليمثِّلا مرتكزَين من المرتكزات التقنيَّة الفنِّـيَّة الخاصَّة بالشِّعر.

وما تلك البنية الموسيقيَّة- التي جاء التكرار والتوازن كبعض أدواتها- إلّا جزء من البنية الشِّعريَّة، التي يُحدث

[1] ١٩٨.

[2] ٢٠٨.

الشِّعر من خلالها غنائيّته النفسيّة وتموّجاته الحُلميّة وقفزاته الذِّهنيّة:

«حاولت أن أكره بعض تصرّفاتك الخادشة جدران الذاكرة، جمعت كل ما آذيتني به طيلة أشهرنا الأربعة عشر، علاقتك الماكرة بسعد، حبّكِ القائم لحسن، خيباتي الكبيرة عندما أطلقتِ عليّ عيارك الناريّ الشهير: «لست إلّا مثلهم»، وارتماءكِ في أحضان سالم بعد ضجّة الحُبّ معي، ثم أخيرًا.. هذا الوفاء الوضيع الذي لم يستح أن يأتي بعد أربعين ليلة!..».[1]

تلك البنية التي إذا توحَّد فيها المستويان الصوتي والدِّلالي كان القارئ أمام نمطٍ شِعريٍّ كامل. ذلك أن أنماط الشِّعر

[1] ٢٧.

حسب (جان كوهن)[١]- من حيث اتكائها على مستويَي الصوت والدِّلالة- هي على التصنيف التالي:

الجنس	البنية الصوتية	البنية الدلالية
١ قصيدة نثر	–	+
٢ نثر منظوم	+	–
٣ شِعر كامل	+	+
٤ نثر كامل	–	–

ونصّ (علوان) يتّكئ على البُعدَين الصوتي والدِّلالي معًا. الأوّل من خلال الأوزان الشِّعريّة، والتفعيلات، والتكرار، والتناغم اللغوي والأسلوبي، والآخَر من خلال الانزياحات الشِّعريّة التي تصاحب كلّ عبارة:

[١] انظر: كوهن، جان، (١٩٨٦)، **بنية اللغة الشِّعريَّة**، تر. محمَّد الولي ومحمَّد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال)، ١١- ١٢.

- «**الأقلام التي تأخذ رؤوس أحزاني وتكمل البكاء وحدها على الأوراق هي أقلام تعوّدت على شكل يدي، تعوّدت على نوع كلماتي،... لا أُحبّ الكتابة الثديية، تلك التي تلد وتهتم بصغارها!**»[1]

- «**كم يؤرِّقني هاجس الرتابة، أنا الذي لم أكتب رواية في حياتي، لأن حبك الكبير هذا، حبك القاهر هذا، ما مرّ عليّ مثله من قبل، ولم تقف عليه حدود مخيِّلتي العذراء، ولا شغاف قلبي البكر، ولم تتورّد في فمي حَلمة حُبٍّ قبله أبدًا!**»[2]

- «**هل سمِعوا حفيف حنيني، وخشخشة أفكاري، وضوضاء قلبي؟!**»[3]

---

[1] سَقف الكفاية، ٩.

[2] ١٥.

[3] ٢٠٨.

- «العجوز الطيّبة تتسلَّل إلى مكان البرودة، تمسح على وجعي برفق، وتنسج معي غطاءً لعَورة جرحي، أتدفّأ به عندما تنفض الحمَّى عظامي، وتحكُّ عصا الذكرى صخرة الماضي، فتنتشر من تحتها العقارب والحشرات.. تأكل منّي!»[1]

- «أُجرّب المشي بحذاء أفكاري كي تهترئ الأفكار، حتى إذا عُدْتُ إلى البيت، لا تنتصب مَرَّةً أخرى على فِراش أرق.»[2]

- «الأحزان هنا شيوعيّة! تُجمع أوَّلًا.. ثم تُوزَّع بالتساوي على الجميع، ليحمل الأرمل المفجوع همًّا يساوي همّ التعس الذي داس على رباط حذائه في الطريق، ويشرب العاشق المدلَّه من دموع الأُمّ الثكلَى، ويتَّكئ الوحيد المشرَّد على جدارٍ كَتَبَ عليه أحدهم حكاية المنفَى! وعند

---

[1] ٢٢١- ٢٢٢.

[2] ٢٣٢.

منتصف الليل.. تنزل النجوم مع نُدَف الثلج.. لتأخذ همومهم إلى السماء!»[١]

ومن هنا فإن «**سَقف الكفاية**»- حسب نظريّة (كوهن)- نصٌّ يتجاوز قصيدة النثر، والنثر المنظوم- ناهيك عن النثر الصِّرف- إلى ما يشبه الشِّعر الكامل. وعليه يصحّ أن يكتسب صفة «القصيدة». أو هو بالأحرى نصٌّ حائر بين القصيدة والرواية، يحقّ له أن يزدوج في تسميته ازدواجه في هويّته، ليتّخذ اسم «القصيدة الرواية».

-٢-

و(علوان) يكتب نصَّه بشخصيَّة شِعريَّة واحدة، تمامًا كقصيدة. لا يأنس القارئ تفاوتًا كبيرًا في الأسلوب بتعدُّد الأصوات، كما ينبغي لعملٍ قصصيٍّ أو روائي. آية ذلك، مثلًا، تلك الرسالة الإلكترونيّة التي ينسبها إلى أخت البطل

---

[١] ٢٣٥.

(أروى)[١]، لكنها تجيء بلغة الراوي نفسها وأسلوبه نفسه. وكذا خواطر (مها) المكتوبة[٢]، أو قصيدتها النثريّة التي يوردها على صفحات الكتاب، ثم يعلّقها على الغلاف الأخير[٣]. ومثلها رسالة (دَيّار) إليه.[٤] وحتى حِوار دَيّار، المهاجر العراقي، مع الراوي، أو (مس تنغل) العجوز الكَنَدِيَّة، يأتي غالبًا على المنوال نفسه من اللغة والأسلوب. كلّ شخوصه ينطقون لغةً شِعريَّة واحدة، هي في النهاية لغة (علوان) نفسه ونموذج شخصيّته.[٥] هذا علاوة على مطولات علوان الشِّعريّة الصريحة، التي لا يكتفي بنسبتها

[١] ٢٠٤.

[٢] ٢٨٥، ٢٨٨- ٢٨٩.

[٣] ٢٨٦- ٢٨٨.

[٤] ٣٨٦- ٣٨٧.

[٥] انظر مثلًا: ١٥٦- ١٥٧، ١٦١- ١٦٣، ١٨٦، ٢١٢- ٢١٣، ٢١٥، ٢٢٢، ٢٢٥.

إلى البطل بل يمنحها لغيره من الشخوص.[١] فإن أعياه ذاك استعان بقصائد لشعراء آخرين، من (المتنبي) إلى (مظفّر النواب)، ومن الفصيح إلى العامِّي، بمختلف اللهجات، وعربيًّا وغير عربيّ!

إلّا أن من الحقّ الإشارة هنا إلى أن «**سَقف الكفاية**»- المكوّن من تسعة فصولٍ طويلة- قد شَهِد على المستوى الروائي تحسُّنًا، من حيث التنوُّع في الأصوات، منذ فصله السادس، ولا سيما ما يتعلَّق بشخصيَّة (دَيّار) الذي أخذ الكاتب يسوق على لسانه ما يتناسب مع شخصيّته، وباللهجة العراقيّة أحيانًا.

وليست لغة الشخوص وحدها المتلائمة في لهجتها مع شخصيّة الكاتب، بل إن وجهات النظر بينها تكاد تتطابق. فعلى الرُّغم، مثلًا، من التباين بين (ناصر) و(دَيّار)- العراقي

[١] انظر مثلًا: ٣٥٩- ٣٦٠.

الذي التقاه في (كندا)- وذلك في أمور كثيرة، يأتي في مقدّمتها أن الأوّل جريح عشقٍ فرديٍّ والآخر جريح وعيٍ وطنيٍّ، فإن الرَّجُلَين يبدوان منسجمَي الأفكار غالبًا؛ فدَيّار شِيعي، لكنه غير متشيِّع، أو بالأصحّ هو متشيِّع ولكن وَفق هوى الراوي وفهمه للتشيُّع[١]. ثم هو عراقي، لكنه معارض، وتُطابق أفكاره ومواقفه نمطيّة أفكار خليجيٍّ عن (العراق) ونظامه، ولا سيما بعد حرب الخليج الثانية[٢]. حتى إذا تفاوتت الوجهات شيئًا ما بين شخصيتين من شخوص النصّ القليلة، فإنما ذلك يحدث على سبيل «المونولوج» أو الجدل الداخلي الدائر في وجدان الراوي، لا على سبيل الصراع الوجودي الحيّ بين أبطال رواية. ويكفي مؤشِّرًا إلى هذا أنه يصوِّر البطلة- وقد تخلَّت عن (ناصر) بمحض

---

[١] انظر: ٢٥١- ٢٥٣.

[٢] انظر مثلًا: ١٥٤- ١٦٦، ٢١٥- ٢١٦.

إرادتها وتزوَّجت آخَر وسافرت إلى (سدني)- ومع ذلك تظلّ معه وله عاشقة ملتاعة، تناجيه مهاتفة وتراسله بوجد العاشقين الأوفياء.[١] وهل تلك إلّا أحلام اليقظة في حالة شاعر؟!

ذلك أن هذا العمل ليس يبدو ذا طبيعة (سير-ذاتيَّة)، في تطابقه- شِبه التام- مع شخصيَّة كاتبه فحسب، وإنما أيضًا كانت الذاتيّة الشِّعريّة المستبدة به تتغلغل فيه وراء كلّ لفظةٍ أو فكرةٍ أو موقفٍ، ليخرُج إجمالًا ذا بصمةٍ شاعريّة متساوقة الخطوط، لا تخطئها عينٌ ناقدة.

لعبة (علوان)، إذن، تظلّ لعبة لغويَّة شِعريَّة أكثر من أيّ شيءٍ آخَر. الدارس لا يعنيه هنا ما إذا كان يُحبّ نزاريّة علوان أو لا يُحبّ، ولا يهمّه ما إذا كان من حزب الشِّعر الإيقاعي أو النثري، أو من الهاشِّين لمقولة «الرواية ديوان

---

[١] انظر: ٢٢.

العرب والعالَم الحديث أجمع»، ولا أن يقف مليًّا للتعبير عمّا جنَى الشِّعر على النثر في النص. مثلما أنه لا يعنيه ما يعني ناقدًا مؤدلَجًا من طَرَبٍ لمضامين النصّ الاجتماعيّة الجريئة، فإذا هو يمنحه شهادة فتحٍ جديدٍ في عالم الرواية المحليّة أو حتى العالميّة- دون تحديدٍ لـهُوية تلك الرواية أو ذلك الفتح- متعاميًا عن فنّ الرواية، بوصفه فنًّا أدبيًّا لا مضامين ثقافيّة أو اجتماعيّة أو فكريّة. كما أنه ليس من شأن الناقد في هذا المقام أن يتصدَّى لتصيُّد الأغلاط النحويّة أو الإملائيّة- على أهميّتها- وذلك بدافعٍ استعلائيٍّ على سِنِّ الكاتب أو تخصُّصه، أو لحذرٍ من قول كلمةٍ كبيرةٍ في حقّ تجربةٍ فتيّة. كلما ينبغي أن يبادر إلى إعلانه الوعي الأجناسي الأدبي هاهنا هو الإجابة عن السؤال الأوّل:

أ «**سَقف الكفاية**» رواية، كما كُتب على غلافها، أم أنه نصٌّ آخَر مختلف؟

ذلك ما يمثِّل تحديًا قرائيًّا لنصٍّ كهذا. أمّا إجابة هذه القراءة، فستتجه إلى أن «**سَقف الكفاية**» نصٌّ تأبَّط شِعرًا، شِعرًا منثورًا تارةً، تفعيليًّا أو منظومًا تارةً أخرى، ثمّ تلبَّس شكلًا سرديًّا. لك أن تسمِّيه «قصيدة رواية» أو «رواية قصيدة»، لكنه بالتأكيد ليس برواية، كما هي أعراف الجنس الروائي بوصفه فنًّا نثريًّا. وتلك المسألة الأُولى التي يجب أن تُحسَم مع نصٍّ كهذا.

ما أعراف الجنس الروائي، إذن؟

تلك قضية القضايا هاهنا. صحيح أن الرواية نصٌّ مفتوح، لا تحديدَ ثابتًا له كبقيَّة الأجناس الأدبيَّة. ولكن أيعني انفتاح البنية الروائيَّة انتفاء هُويَّتها؟

كلا.. قطعًا!

وصحيح أن تزاوُج الأجناس الأدبيّة شأنٌ حيويٌّ، لكنه لا بُدّ مشروط بدرجةٍ من التوازن. أي أنه إذا كان يمكن أن تجاوِر الشِّعريةُ الروائيّة- في توازنٍ بينهما- ثم يبقَى

النصُّ داخل دائرة الرواية، أ فيمكن أن نظلّ نسمِّي النصّ روايةً وقد ذهبت الشِّعريّة بحظّ الروائيّة فيه، أم أننا عندئذ سنكون أمام تجربة جديدة أنتجتْ مخلوقًا من نوع مختلف يتطلَّب تسميةً جديدة؟ أم تُرانا مرتهنين بانتظار التسمية لترشح إلينا من نقّاد الثقافة الروائيّة الغربيّة؟!

ولئن لم يكن نقّاد الرواية الغربيّون هؤلاء قد أسعفونا بالتسمية لمثل هذا النصّ، فلقد كان في دِقَّة تصنيفهم للنصوص ما يدلّنا لديهم على عدم الخلط الحادث لدينا. شاهد ذلك «**مجنون إلسا**» لـ(أراغون)[١]، وهو نصٌّ مطوَّلٌ، بلغ في الترجمة العربية (٤٢١ صفحة)، مليءٌ بالقصائد والمواقف والحكايات والمذكّرات، ويحمل نسقًا روائيًّا أقوى وأشدّ وضوحًا وإثارة من نصٍّ شِعريٍّ كـ«**سَقف الكفاية**»، وبالرغم من هذا، فإننا لا نجد على غلافه كلمة «رواية» بل

---

[١] (١٩٨١)، تر. سامي الجندي (بيروت: دار الكلمة للنشر).

كلمة «**قصيدة**»، بالفرنسيّة: **Poème**، ولو كان من نتاجاتنا لبادر كاتبه والكاتبون عنه إلى إدخاله حقل الرواية، حبًّا وكرامة!

ذلك أنه «**في كلّ روايةٍ يجب أن تقع أحداث، وأن تقع وَفق نظامٍ معيَّن. وما دامت الأحداث لا بُدَّ أن تقع، فإن ما يميِّز حبكةً عن أخرى هو النظام الذي تسلكه الأحداث فيها... إنّ أبسط شكلٍ للقصص النثري هو قِصَّة تحكي سلسلةً من الأحداث، هي بوجهٍ عامٍّ خارقة للعادة.**»[١] هذا إلى المكوِّن الآخَر للرواية، وهو وجود الشخصيّات، التي ينبغي أن تأتي أكثر شبهًا بالحياة. وهذا وجه انفراقٍ بين الشخصيّة الروائيّة والشخصيّة الشِّعريّة، السابحة في عوالم الخياليّة والمثاليّة المجرّدة. ولا بُدَّ للشخصيّة الروائيّة من أن

[١] موير، إدوين، (د.ت)، **بناء الرواية**، تر. إبراهيم الصيرفي وعبد القادر القط (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة)، ١٢.

تتطوّر، ولا تبقَى سطحيّة، بحيث لا تتقلَّب بها صُروف الدهر، ولا تنمو فيها المشاعر، ولا تتبدّل القناعات والأفكار. أي أن لا تبقَى تدور حول نفسها، كشخصيّة (ناصر) في «**سَقف الكفاية**»، الذي لم يغيِّره الزمان ولا المكان ولا التعليم ولا الثقافة ولا التجربة ولا العلاقات الإنسانيّة، بل بقي يحلم بذلك التغيير، مجرّد حُلم، إلى آخر الأنفاس؛ إذ يقول: «**ألا يعرف دَيّار كم من القرون يجب أن تتعاقب على الأقوام حتى ينسوا مقدساتهم!**».[1] ومجموع تلك التحوُّلات يجب أن يتفاعل في الزمان والمكان، عبر حبكة ما. ومن الوهم تصوُّر أن المرونة في فهم هذه البنى التكوينيّة لفنّ الرواية الحديثة يعني نفيها بالكُلِّيَّة.

ولنأخذ أكثر النصوص التباسًا وتنصُّلًا من تقاليد القوالب «الكلاسيكيّة» للرواية في القرن العشرين، وهو

[1] **سَقف الكفاية**، ٣٥٠.

«**يوليسس Ulysses**»، لـ(جيمس جويس James Joyce)، فسنجد أنه نصٌّ يقوم- منذ فصله الأوّل (تليماخوس Telemachus) إلى فصله الثامن عشر والأخير (بينيلوب Penelope)- على تلك البنى المشار إليها، لكن بطريقته الخاصّة. أي أنه إنما يُجدِّد من داخل الشكل الفنِّي نفسه. هذا على الرُّغم من أنه هو الآخَر نصٌّ يسعى إلى «**تنظيم نفسه تنظيمًا شِعريًّا، أي بشكلٍ يعكس الذات**»، كما يشير (أوستن وارين)[1]. لأنه إذا لم يتوفَّر النصُّ أصلًا على تلك الأُسس الروائيَّة، كان من حقِّه أن يكون أيَّ شيءٍ: سيرةً ذاتيَّةً، خاطرةً، اعترافًا، تقريرًا، قصيدةً، وكان من حقِّه علينا أن نسمِّيه باسم آخَر، إلّا أن يكون رواية.

[1] ويليك، رينيه؛ أوستن وارين، (١٩٨٧)، **نظرية الأدب**، تر. محيي الدِّين صبحي (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ٢٢٤.

إن الرواية تظلّ شكلًا أدبيًّا له شروطه وأصالته، التي لا تقبل التعميمات، مهما قيل بانفتاحه الحديث. وإلّا صارت الرواية كلّ شيء.. أو لا شيء!

نعم، يحلو لنا- نحن العرب- أن نبادر إلى فتح جميع الأبواب دفعة واحدة بعد طول انغلاق. فكما جاءت بدايات قصيدة التفعيلة- التي دُعِيَتْ شِعرًا حُرًّا- لتفتح الأبواب على مصراعيها على نصوص ليست من الشِّعر في عِيْرٍ ولا نَفير لتُحسَب منه، أغرَى انفتاحُ النصّ الروائي على ضروب الكتابات الشتَّى- شِعريّة ونثريّة- بعضًا من الكُتّاب والدارسين ليَعُدُّوا في الرواية: الحكاية، و«الحدَّوثة» المترهِّلة، والقِصَّة القصيرة الممطوطة، والبَوح الاعترافي الفائض عن الحدّ، والسِّيرة الذاتيَّة المطوَّلة، وأسلوب الاستجواب.. وهلمّ جرًّا من الكتابات.. «فكُلّ ذلك عند العرب رواية!» ولعلّ تاريخ المصطلح نفسه في العربيّة- منذ «رواية اللغة والشِّعر»، و«رواية الحديث»، و«رواية الخَبر» قديمًا، إلى

تسمية المسرحيَّة «رواية» في بدايات المسرح العربي- يُلقي بظلاله هو الآخَر على التصوُّر الأَوَّلِـيِّ لما يسمَّى بـ«رواية». ثمّ جاء مصطلح «السرد» ليُمعن في خلط الأوراق لدينا، بين مفهوم «السرد» بشموليَّة معناه ومفهوم «الرواية» بحدوده النوعيّة.[١]

هكذا جاء كثير من الكتابات الجديدة محلًّى بنعت «رواية»، إنْ بحقٍّ أو باطل. بيد أن هذه الهوجاء من التعلّق بالعمل الروائي كتابةً ونعتًا إنما نَشِبَت- على نحوٍ لافتٍ- في العِقد الأخير من القرن الماضي، وعقب فوز (نجيب محفوظ) بجائزة نوبل في الرواية عام ١٩٨٨. وهي جائزة طالما حلم بها العرب- كغيرهم من الأمم- ولشدَّ ما سال لها لعاب الأقلام. منذ ذلك التاريخ طَفِق الشعراء- وإنْ بذاكرةٍ شِعريّة وعلى غير هدًى أو كتابٍ منيرٍ من تقاليد فنِّـيَّة

[١] عن الفرق بين الرواية والسرد، انظر مثلًا: م.ن، ١١٧.

راسخة- يطلِّقون قصائد ديوانهم السالف، ليعانقوا نصوصًا أخرى محلّاة بنعت «رواية»؛ (وذلك كما فعل محليًّا الشاعر (غازي القصيبي)، في «**شُقَّة الحُرِيَّة**»، و«**العصفوريّة**»، و«**أبو شلّاخ البرمائي**»، و«**سبعة**».. وغيرها، وكما فعل الشاعر (علي الدميني)، في «**الغيمة الرصاصيَّة**»، وفعل الشاعر (أبو دهمان) في «**الحِزام**»، ويفعل الشاعر (محمَّد حسن علوان)، في «**سَقف الكفاية**»). وكذلك انطلق الوزراء من وزاراتهم، والسفراء من سفاراتهم. بل لقد هَوَت أفئدة الرؤساء العرب إلى الرواية من علياء قصورها، مثلما حدث للعقيد (معمر القذّافي)، أو للرئيس (صدّام حسين). وكلّ هذا يمكن أن يُعَدَّ نشاطًا أدبيًّا جيِّدًا! غير أن النُّقَّاد الأدبيِّين بدورهم قد مضوا على تلك الوتيرة، يصنِّفون كلّ ذلك النشاط المحموم على أنه رواية، متحلِّلين كثيرًا من عقالاتهم المنهاجيّة أو ضوابطهم الأكاديميّة. كلّ أولئك جاءوا يخطبون ودّ امرأةٍ غريبةٍ تُدعَى «رواية»؛ كي تخلِّدهم في الديوان الجديد، ديوان

الخالدين، وربما قد توصلهم ذات يوم «نجباء» إلى سحابة نوبل السويديّة، التي صُدموا أخيرًا- وعلى غير توقّع منهم- بهطولها على أحدهم في عُقر داره!

تلك كانت رواية الرواية المحلِّيَّة والعربيَّة. لا يعني هذا أن تلك الحركة الكتابيّة لم تُحْدِث جديدًا وجيِّدًا، ولم تكشف عن مواهب كانت مخبوءة، ولا ينفي كذلك أن ازدهار الرواية يجيء استجابة لتحوُّلات اجتماعيّة وثقافيّة تشهدها المنطقة برُمَّتها، ولكنه لا مناص- مع الإقرار بهذا كلّه- من تشخيصٍ على هذا النحو، لا يُغفل تلك الخصوصيّة العربيّة من اللُّهاث روائيًّا، حينما يُنظر إلى عموميّة الاتّجاه العالمي صوب الرواية. أمّا «الرواية» في ذاتها- ومن حيث هي جنس أدبي- فستظلّ لا تُقِرّ لكلّ واصليها بدعوَى الوصال.

-٣-

وبالعودة إلى «**سَقف الكفاية**» سيجد القارئ «حدّوثة» عاديّة، كان بإمكانها أن تأتي في شكل قِصَّة قصيرة، أو (معلَّقة قصصيّة) طويلة نسبيًّا. فالحكاية لا تعدو أن (ناصرًا)، وهو فتى في العشرين، سَبَاه حُبُّ فتاة اسمها (مها). ولأسباب غير مقنعة تزوَّجت شخصًا آخر اسمه (سالم)، فتقلَّب الفتى في ذكراها، حتى غادر (الرياض) إلى (فرانكوفر) بـ(كندا) للدراسة مدَّة عامين. يلتقي هناك بـ(مس تنغل)، عجوز كَنَدِيَّة، وبـ(دَيّار)، مهاجر عراقي، وكان بطول المدّة والتفاعل مع الآخرين وعرضهما يلهَج بمها، ويتضوَّر عليها شِعرًا ونثرًا، وإن استطرد به الحديث هنا تارةً وهناك تارة. ثمّ إذا هو يعود إلى الرياض، ليجدها تدخل عليه فجأة. هذه كلّ الحكاية! بيدَ أنها أَبَتْ إلّا أن تأخذ بُعدًا «مكسيكيَّ» الطول، أي في مسلسلِ وَجْدٍ لا ينتهي إلَّا ليبتدئ، تمامًا كمسلسل غرامٍ مكسيكيٍّ من أربعمائة حلقة (أو صفحة) وأربع. إذ

انطلق الكاتبُ يُبدئ ويُعيد في مجموعة خواطر شِعريّة، يُعبِّئها باستعراضٍ ثقافيٍّ للمعلومات وتسجيلٍ استطراديٍّ للأوضاع الاجتماعيّة والأوجاع السياسيّة والتاريخيّة. تُصاحب ذلك إسقاطاتٌ نقديَّةٌ مباشرةٌ، وبوحٌ عاطفيٌّ مكشوف. وما كان أغنَى (علوان)- بما يتمتّع به من خصوصيّة لغويّة شِعريّة- عن الاتّكاء على مثل هذه اللعبة الأخيرة، أي البوح الفَجّ، الذي تفتعله بعض الأعمال الأخرى، حينما تتسوَّل خيالات القارئ الغريزيَّة!

ولقد كان يستدرج الكاتبَ إلى كلِّ هذا- إلى جانب رغبته الجامحة في إنشاء نصٍّ روائيٍّ- شهوتُه اللغويّة الشِّعريّة، الفاتنة حقًّا، لكنها هنا قد أصابت عمله- من حيث يريد له أن يغدو روايةً- في مقتلٍ حقًّا كذلك؛ إذ جعلته يجترّ العبارات الناريّة للوعة عاشق «**يسبِّح ويقدِّس**» لمعشوقته،

كما قال.[1] لكنه يُفضي في نهاية المطاف، البالغ من الصفحات ٤٠٤، إلى تدوين بكائيّة طويلة على أطلال الذات، لفتًى ظَلَّ متجاذَبًا في هيامه بين حالتَين من شعورٍ «**أن الله يظلمه!**»[2]- تعالى الله عن هذا علوًّا كبيرًا- وشعورٍ آخَر أنه «**رجل وافق الله أن يدخله الجنة!**»[3]. ماضيًا في وصف حالات بَطَلِهِ (ناصر) على دربٍ من الاضطراب النفسيّ، مَسْبِيًّا بصاحبته- ذات المقاييس الجماليّة الغريبة، التي يكرِّر منها، على نحو خاصّ، وصف شفتها العُليا البارزة! تلك الصورة التي تقابلها من الناحية النفسيّة أطوار تلك الفتاة المتناقضة. ومرض ناصر (مجنون مها) قد عرَّج به من (الرياض) إلى (فانكوفر) في (كندا)، مثلما كان مرض العشّاق العرب يعرِّج بهم على الدِّيار، ما يبكون أطلاله منها، وما يلتمسون فيه

[1] انظر: **سَقف الكفاية**، ١٦.

[2] انظر: ٣١.

[3] انظر: ٥٣.

الشفاء والسلوَى. مرضٌ قد يبدو- في حقيقته، ومن وجهة نفسيّة اجتماعيّة- رديفًا لمفسدتَي الفراغ والجِدَة، لا أكثر. وهذا وجهُ تناقضٍ بَيِّنٌ بَيْنَ شخصيَّتَي (ناصر) و(دَيّار)، من حيث كان الأخير يكافح منفيَّ وطنٍ مستلبٍ- لا كناصر، منفيَّ عشقٍ مريض. وهكذا، تتردَّد على الذائقة اليوم موضوعات العشق العربيّة، بشطحاتها غير المسوَّغة فنيًّا، أو قُل- من وجهٍ آخر- تتكرَّر مغامرات القصور والسراديب في نسيج «**ألف ليلة وليلة**» الفنتازي. كلّ ذلك في نَسَقٍ من اعترافاتٍ جريئةٍ، حدَّ الحرج.

وكذا، يتبدَّى التخلخل القصصيّ في نوعٍ من انفصامٍ يعتور شخصيّة ناصر. وهو ليس ذلك الانفصام النفسي، الذي يتأتَّى عن التركيب الإنساني للشخصيّة، ليكون من ميزات العمل الروائي سَبْرُ أغواره. بل هو هنا عيبٌ ناجمٌ عن سوء تمثُّل الكاتبِ الشخصيةَ الروائيةَ وما ينبغي لبنائها الفنِّي. يظهر ذلك جليًّا حينما يقارِن القارئُ بين وجهَي

الحكمة والجهل في شخصيّة البطل. أي بين ذلك الرجل الذي يُلقي الراوي على لسانه مقولات الحكمة والفكر والفلسفة- حيث يسفِّه أوهام (سقراط)، نفسه[1]، ويردّ هرطقة (لوركا)[2]، ويعلِّق (فرويد) بحبلَين على قوائم السرير ثم يصلبه «**على فقر نظريته**»**!**[3] هذا إضافةً إلى شاعريّته المحلِّقة وثقافته العالميّة الواسعة. تلك الشخصيّة التي كثيرًا ما تبدو لغتها أكبر من سِنِّها، لمَّا تقول مثلًا:

«إن قضيَّة الأحلام هذه تزداد تعقيدًا في أوّل العمر!

بقدر ما تكون أحلامنا جميلة مثل الطيور.. بعضها يحلِّق في الأُفق.. وبعضها يَحُطّ على أشرعة الصيد.. وبعضها ينام بين دموعنا.. بقدر ما تختفي كلّما كبرنا،

---

[1] انظر: ١٢٣.

[2] انظر: ١٣٤.

[3] انظر: ١٤٧- ١٤٨.

فلا نعود نراها، أو تموت في أيدينا، وتتعفّن، وتؤذينا رائحتها!

أحلام كبرى، صرنا نتمنّى ألّا تتحقّق، لأن تيار حياتنا لم يعُدْ آمنًا للسباحة!

وأحلام صغرى، لم تعد ذات قيمة، لأنّ تحقّقها صار يشبه احتفالًا صغيرًا، في مدينة منكوبة!»[١]

ثم وجه هذه الشخصيّة الآخَر، بضحالتها وضيق أُفقها، خانعةً مستسلمةً؛ مصوِّرة ذلك الشاب الضعيف، المريض حبًّا، الهزيل فكرًا، المهتزّ كيانًا ووجودًا.

أ تلك شخصيّة واقعيّة، بالمعنى الفنّي، أم هي شخصيّة مضطربة التركيب؟ شخصيّة حشاها المؤلِّف بكلّ ما توفَّر عليه من مواد معلوماتيّة متنافرة، واستعمل لها شتّى النصوص المقتبسة، يبحث عنها ليحشرها من كلّ حدب

---

[١] ٣٤٢.

وصوب. ذلك فضلًا عن أنها شخصيّة جاءت جوهريًّا ثمرة التياثٍ روائيٍّ بمسٍّ شِعريّ؟! ولولا هذا كلّه، تُرى أيّ رَجُلٍ عاشقٍ هذا الذي كان يمكن أن يقول عن صاحبته ما قاله البطل، متضاحكًا بشكلٍ صاخبٍ مع صاحبه (دَيّار): «**كنتُ أعلم أن مها (مُعتادَة)، أي أن سالمًا لن يبلغ منها كلّ ما يريد في ليلتهما تلك، سيتأجل الذبح يومًا أو يومين..**»![1] ولا يمكن أن يتجاذب أطراف مثل هذا الحديث الجنسي عاشقٌ صادق حول صاحبته!

على أن القارئ قد يَعجَب لشخصيّة (ناصر) من وجهٍ ثالث. ذاك أنه، إلى دعاوَى تلك الموسوعيّة المعرفيّة، لا بُدَّ أن ينطرح على الكاتب سؤالٌ حول ذكريات ناصر في (كندا)، وهو: كيف تسنَّى له مع غضاضة سِنِّه- في العشرين من عمره- وعَقِبَ وصوله إلى هناك، فإقامته القصيرة في

---

[1] ٢٧٧.

(فانكوفر)، أن يَجري بينه وبين تلك العجوز الكَنَدية (مس تنغل)، التي اكترَى لديها شُقَّتَه، كلّ تلك الحِوارات الواسعة والمناقشات الفلسفيّة الدقيقة، في شؤون الإنسان والروح والحياة، حتى لقد تَمَّ لها بنفسها بعد تلك العِشرة الفكريّة واللغويّة، (القصيرة في واقعها المضخمة في نصّها)، اكتشافُ أن الرجل شاعر؟![1] كيف تهيَّأَ لجدار اللغة بينهما أن ينهدّ بهذه السرعة، للخوض في كلّ تلك الشجون؟ بل أنَّى كان لحاجز الثقافة أن يتلاشى بهاتيك السهولة؟ حتى لكأنهما كانا منحدرَين من ذات الأرومة والثقافة واللغة! أ ومن طبائع الأمور أن يتّفق ذاك في غضون عامٍ دراسيٍّ أو نحو عام؟! لكن فيم الغرابة، والبطل قد كان يُحسن مختلف اللغات! فهو لا يتقن الانجليزيَّة وحدها، بل لقد كان، مثلًا، في (فرنسا)

---

[1] ٢٤٠.

يومًا ما، ولقد قرأ ذات مرَّةٍ عن الانفعال العاطفي «**في كتابٍ فرنسيٍّ قديم**»![1]

ويمكن أن يقال مثل هذا أيضًا عن المبالغة المسرفة في رسم شخصيّة (مها)، بين وجهَين. تحلُّلها المتمرِّد على قيود القِيَم الأُسريّة والأخلاقيّة للمجتمع- باسم الحُبّ المنفلت من كلّ الحدود- على نحوٍ لا نظير له، حتى في حكايات الجواري في «**ألف ليلة وليلة**»! تلك الفتاة التي يصفها بأنها «**تجاوزت منطقة الوَأْد.. وحلَّقت أُنثى.. فوق مجتمع الصيّادين...**»[2]. وهو ما كان يمجِّده فيها البطلُ الراوي. ثمّ على الطرف النقيض يظهر ضعفها المستكين، الذي عزا إليه تخلِّيها عن حُبّه بسهولة- كما تخلَّت عن رجالٍ سابقين تعاقبوا عليها!- وانقيادها طواعيةً للزوّاج برجلٍ آخَر لا تُحبّه، اسمه

[1] ١١٢.

[2] ٣٩٦.

(سالم). إنها شخصيّة افتراضيّة، متناقضة كشخصيّة (ناصر). وهي غير مُقْـنِعَةٍ لقارئٍ ناقد؛ لا من الناحية النفسيّة فحسب، ولكن أيضًا من حيث هي تَسْبَح خارج السياق الزماني والمكاني والروحي والثقافي. ولا يمكن تبرير صورتها إزاء تلك المعايير، وإنْ التمس الكاتب تعليلاته لها، من قبيل قوله: إنها كانت مريضةً بالتمرُّد على قسوة الأُسرة- في مقابل تعلُّله هو بقسوة عِشقه إيّاها- أو أنها كانت «**محشوَّة بالخوف الرجاليّ منذ المراهقة، وهي التي رأت من قسوة إخوتها الذكور ما رأت...**»[١]، أو أن «**أنوثتها تتَّسع لأكثر من رجل، وما يريده فقط هو أن يبقى واحدًا منهم(!!)**»[٢]. هذا على حين لم تتَّسع رجولة (ناصر) لأكثر من امرأةٍ واحدةٍ، هي (مها)، التي عدَّها «**سَقف الكفاية**» عن العالم!

---

١ ٢٣٩.

٢ ٢٧٠.

ثم ماذا عن شخصيَّة (دَيّار)؟

يذكر الكاتب عنه أنه كان طفلًا في السابعة من عمره إبّان الحرب العراقيَّة الإيرانيَّة[1]. وأنه عاش سِنّ المراهقة في (بغداد). ثمّ تزوَّج هناك وأنجب، ثمّ تُوفيت زوجُه بعد ولادة ابنهما، الذي فقده هو الآخَر بسبب الحصار الاقتصادي المفروض على (العراق). وحين قابله ناصر في (كندا) كان قد أمضى فيها سبع سنوات. فإذا عَرَفَ القارئُ أن (حرب العراق وإيران) كانت بين ١٩٨٠ و١٩٨٨، بدا له أن دَيّارًا لم يكن يكبُر البطل- الذي كان، كما قال الكاتب، يتعثَّر في عتبات العشرين- إلّا ببضع سنوات، أي أنه هو الآخَر في العشرينيّات. وهو ما يؤكِّده الكاتب في الصفحتين ٣٥١- ٣٥٢، حين يذكر أنه إنما يكبُره بسنوات قليلة. فلنَقُل، إذن، إن (دَيّارًا) في حوالَى الخامسة والعشرين حين

[1] ٣١٧.

تعرَّف به (ناصر). وهذا يعني أنه قد هاجر إلى (كندا) في نحو الثامنة عشرة من عمره. وأنه قبل هذه السِّنّ كان- كما يصف الكاتب- قد مرّ بسنّ المراهقة في (بغداد)، ثمّ تزوّج ثمّ أنجب، ثمّ ماتت امرأته وطفله، ثمّ ساءت ظروفه، فهاجر. على أنه يشير أيضًا إلى أن لدَيَّار أخًا أصغر منه يعمل في المخابرات العراقيَّة، كان يستدعيه وينتظره ليكون جلّاده! ويدلّ على أنه أصغر منه قول دَيّار عن أُمّ أخيه: «**حملتْه بعيدًا عن أهلها بعد وفاة أبي**»[1]. وإذا لم يكن تلاؤم كلّ هذه التفاصيل مستحيلًا واقعيًّا، فإنها تظلّ غريبة الاتّفاق. والأهمّ من ذلك أنها بعيدة عن شخصيَّة دَيّار العامَّة، بما دَرَجَ ناصر على نسبته إليه من النُّضج في التجربة، والحكمة في النظر، والعِلْم الدقيق بتفاصيل تاريخ (العراق)، الحديث

[1] ٣٩٢.

على الأقل[1]. هذا إضافة إلى جسارته، كـ(الشنفرَى)، إذ يفتك بزنجيٍّ (كندا)، الأضخم منه مرَّتين.[2] ثمّ ما تميَّز به من نَظَرِه الصائب إلى الأمور، ووعيه العميق في العلاقات الإنسانيّة، وخِبرته الواضحة في الحياة. ولكن لا عجب، ما دام هذا العبقري قد كان منذ نعومة أظفاره، مثلًا- حسب زعم الراوي- يحاكِم، بعقل طفلٍ، خلافات السُّنَّة والشِّيعة، ثمّ يقوم بكتابة تحليلاته المذهبيّة واستنتاجاته عنها في أوراق، يُخفيها عن عينَي والدَيه وأهله. وهكذا استطاع أن يتّخذ له مذهبًا خاصًّا، لا سُنِّيًّا ولا شِيعيًّا![3] بل لا غرو أصلًا، ما دام البطل نفسه يتمتَّع بكلّ تلك العبقريّات الاستثنائيّة، التي لا يُشَقُّ لها غبار، لولا أنْ سَبَتْه فتاةٌ، قَضمتْ أخضره ويابسه!

---

[1] ١٦١- ١٦٦.

[2] ٢١٤- ٢١٥، ٣٤٩.

[3] ٢٥٢.

من خلال هذا التحليل يتبيَّن ضعف البناء الروائي في «**سَقف الكفاية**»، من حيث الخيال الروائيّ، وبناء الأحداث، ورسم الشخصيّات. وإذا كان المؤلِّف قد يستدعي المكوِّنَين الأخيرَين أحيانًا، فإنهما لديه- على ما تبدَّى فيهما من تخلخلٍ فنِّيٍّ مَرَّ وصفه- إنما كانا يَرِدان غالبًا على سبيل الاستطراد؛ وسرعان ما يعود بطل النصّ إلى ديدنه في مناجاته الذاتيّة.

- ٤ -

أمّا نهاية هذا العمل، الذي اختار له صاحبه اسم رواية، فجاءت بمثابة صفعةٍ لتوقُّعات القارئ الروائيَّة، هكذا:

«**بعد شهرٍ، كنتُ أجلس في المجلس الصغير الذي كتبتُ فيه الفصول الأخيرة، أكنسُ المكان وراء ذاكرتي بهدوء، عندما دخلتْ (مها)..**»[١].

[١] ٤٠٤.

هكذا.. ببساطةٍ، ودونما مقدّمات! ويا للنهاية المعجزة! ويا لخيبة القارئ الفنِّيَّة- بعد عناء الصبر على كلّ الشكوى من حُبٍّ مستحيلٍ بقيَ الراوي يَجْأَر به- حينما يصل إلى نهاية سِحريَّة كهذه، بلا أحداث، ولا مقدّمات تكافئ توقُّعات الصفحات (المهلكة) التي مرّت به! إنها نهاية قصيدةٍ رومانسيَّةٍ لا نهاية رواية! أو إنْ شئت هي نهاية فيلمٍ سينمائيٍّ عربيٍّ قديمٍ، ينتهي دائمًا بزواج البطل بالبطلة، «وليتهنَّ سعيدٌ بسعيدة!» إلّا أنّ سذاجة النهاية هنا تتدنَّى عن تلك النهايات الكلاسيكيّة، لتصل إلى درجةٍ أشدّ وهمًا، إنْ في مستواها الواقعيّ أو مستواها الفنّي. ولئن كانت الأمور كما شاهدها القارئ في هذه (القصيدة-الرواية)، فما أسهل الحياة وما أيسر الكتابة الروائيّة!

وليست هذه بالنهاية المفتوحة. لأنه لم يكن هناك أصلًا شيء من المفارقات في النصّ ينتهي بنا إلى تعدُّد الاحتمالات وانفتاح التوقُّعات! بل هي نهاية واضحة

الإشارة إلى أن (مها) طُلِّقت- كما كان (ناصر) يحلم ويتمنَّى- ودخلتْ عليه أو دخل عليها، سيّان، بما يوحي به الدخول من زاوجهما.. وكفَى الله العاشقين العناء!

وبهذا قفز المؤلِّف إلى النتيجة قبل أن تُفضي إليها صيرورة الأحداث نفسها، مع أن القِصَّة في حقيقتها هي فنٌّ في تصوير صيروراتٍ إنسانيَّةٍ ما، لا مجرَّد عرض نتائج كان المؤلِّف يرتِّب لها ويسعَى إلى الوصول إليها منذ البداية. ذلك لأن على من يأخذ الرواية مأخذ الجِدِّ أنْ يعتني بما يحدث، لا بنتيجة ما يحدث فقط[1].

وإذن، بعد أن أرهقتْ الكتابةُ الكاتبَ والقارئَ معًا، أنهاها صاحبُها في سطرَين.. ثمّ وَقَّع اسمه وأرّخ! ويا للفاجعة!

[1] انظر: ويليك، رينيه؛ أوستن وارين، ٢٢٥ .

كيف يتخلَّص من عبء نهايةٍ صاعقةٍ لنصٍّ طويلٍ كهذه؟ جَعَلَ قبل السطرَين سطرَين، قال فيهما ما يلي:

«**وانتظرت أيامًا حتى تبرد عاطفتي من حرارة البوح، ثمّ حملَ البريد روايتي إلى بلدٍ بعيدٍ، لم أكن بالغه.. إلّا بشِقّ «الكتابة»!..**»[1].

كأنه يقول إن رواية (ناصر) قد أدّت إلى حَلّ العُقدة، فحَلّ الحُبّ والسلام ساحة العاشقَين! مع أن نشر روايةٍ كهذه، باعترافاتها الصاخبة، وفي مجتمعٍ محافظ، وأُسرة قاسية- تحدَّث عنها الكاتب طويلًا، وعزا إليها حرمان (ناصر) من (مها)- كلّ أولئك كان حريًّا بأن يعقِّد مهمَّة البطل أمام صاحبته وأهلها، لا أنْ يسهِّلها! أ ليس في سلفيَّة تلك التركيبة القيميّة الاجتماعيّة، على سبيل المثال، أن أهل (ليلى العامريّة) قد حرموا (قيس بن الملوَّح) منها لقصائد

[1] **سَقف الكفاية**، ٢٥٢.

قالها فيها؟! مع أن هذا البائس الملوَّح لم يبُح بشيءٍ بينهما أكثر من كلماتِ حُبٍّ عذريّة!

ومع هذا، فقد جاءت هذه النهاية لـ«**سَقف الكفاية**» متوقَّعة حتمًا من قِبل قارئٍ ناقد. متوقَّعة حتمًا من حيث كان الكاتبُ شاعرًا لا راويًا.. أو إنْ شاء، هو شاعر راوٍ، يمارس «قصيدةً-رواية». ولذلك جاءت نهاية نصِّه حُلُمًا شِعريًّا؛ لأن النصّ كان منذ مستهلّه يُدَوَّن بأحلام شاعر. ومن ثَمَّ يصحّ القول: إن البطل الحقيقي في هذا العمل هو (الشِّعر)، وما عداه ثوبٌ فضفاضٌ اتَّخذ شكل السرد الروائيّ.

وليس يبرِّر مثلَ تلك النهاية- روائيًّا- الزعمُ أن ذلك يمكن أن يقع في واقع الحياة، أو حتى أن مجمَلَ تلك الأحداث قد وقعتْ فعلًا. وهل سرد ما يقع في الواقع يصنع رواية؟! ذاك أن للفنِّ بناءً خاصًّا، ووظيفةً تعبيريّة إنسانيّة عامّة، تسمو على مجرّد نقل المُجريات كما وقعتْ، أو كما

يُفترض وقوعها، وهو ما كان الكاتب يحاول إيهام القارئ به في عمله.

لقد بدا جليًّا أن (علوان) يحاول جاهدًا أن ينقل إلى القارئ تفاصيل الأحداث، كما وقعتْ في الحياة بالضبط، أو كما يفترض وقوعها فيها. ولولا تلك الأمانة في نقل الواقع، لتجاوزت شِعريّة الكاتب- المتألِّقة لغويًّا- ميدانَها اللغوي لتفعل فعلها في تشكيل شِعريّةٍ روائيّة. ساعتئذٍ كانت سترتفع إلى التأثير في هيكليّة التركيب السرديّ للنصّ، وبوساطتها لربما تجنّب النصُّ أنْ يبدو في نهاية المطاف قِصّة بلا قِصّة، أو رواية بلا رواية.

أمّا الواقعيّة- على نحوها الحرفيّ الذي تُناط على خلفيّته التَّبِعات- فلا يتوهَّمها إلّا من التبس عليه مفهوم «الواقعيّة الفنِّيَّة» بـ«الواقعيّة الحياتيّة»، فظنّ الأُولى مجرّد نقلٍ حصيفٍ، وتقريرٍ توثيقيٍّ عن حالةٍ قائمة بالفعل أو الافتراض! وهذا ما لا يزعمه أشدُّ المستمسكين بالمدرسة

الواقعيّة تمذهبًا؛ من حيث إنّ فلسفة الواقعيّة ليست بمجرّدةٍ عن المثاليّة الجماليّة، أي تلك المثاليّة التي لا تقف عند حدود الواقع بل تتخطّاه إلى ما يُعَدُّ فنًّا؛ حتى إنّ (بلزاك)- رأس الواقعيّين- يُشير في مجموعته القصصيّة «**الملهاة الإنسانيّة**»، ١٨٤٢، إلى التداخل بين مثاليّة الفنّ وواقعيّته، حينما يذهب إلى أنه يهدف من وراء واقعيّة قصصه إلى «**غاية خُلقية، هي إيقاظ روح الفرد، والتعالي بخُلق المجتمع.**»[١] وأخْذ الرواية على أنها وثيقة تاريخيّة، أو اعتراف، أو تقرير عن حالة، أو القول: «إن هذه القِصّة قِصّةٌ حقيقيّةٌ»، إنما هي إعلانات ترويجيّة تُقال أحيانًا بقصد المخادعة، كما يعبِّر (أوستن وارين)[٢]. فحقيقة الأمر أن الرواية- ما دامت أدبًا- وجب عليها أن تمتلك بنيةً خاصّةً، وهدفًا جماليًّا، وتلاحمًا،

---

[١] يُنظر في هذا: هلال، محمَّد غنيمي، (١٩٨٧)، **النقد الأدبي الحديث**، (بيروت: دار العودة)، ٢٩٢.

[٢] انظر: ويليك، رينيه؛ أوستن وارين، ٢٢١.

ومفعولًا. نعم، للأدب صلة بالحياة، ولكنها صلة ذات طبيعة انتقائيّة، نوعيّة، هادفة. وصِلات الأدب بالحياة شديدة التنوُّع: يمكن أن تكون السُّمُوَّ بالحياة، أو الاستهزاء بها، أو مناقضتها[1].

وهكذا فالخيال الفنِّي قيمة محترمة لدى مختلف المذاهب الفنِّيَّة. وتخيُّل التعارض بين الخياليّة الفنِّيَّة والصِّدق الواقعي- ومن ثَمَّ بين فَنَّي الشِّعر والرواية في هذا الشأن تحديدًا- إنما هو وهْم. ولذا، يمكن اختزال القضيَّة هاهنا في القول: (إن الفَنَّ القصصيَّ عمومًا هو: بناءٌ خياليّ يُبْدَع بحضور الواقع).

مفارقةٌ حقًّا أن يكتب فتَى في العشرينيّات روايةً بحجم «**سَقف الكفاية**». إن المسألة في الأدب ليست بمسألةِ خوارقيَّةٍ مبكّرة، يُعلِن عنها الكاتبُ في جرأةٍ،

[1] انظر: م.ن.

لتُواجَه بالتبجيل أو تجابه بالنكران، بمجرّد النظر إلى عمر المؤلِّف. بيد أن الرواية- بصفةٍ خاصَّة، وبخلاف الشِّعر- هي عملُ العُمر والتجربة الحياتيّة والثقافيّة. إنها جنسٌ أدبيٌّ مركَّبٌ كأشدّ ما يكون التركيب، على الصعيد النفسي والاجتماعي والثقافي والفلسفي. ومن هنا تبدو التجربة الحياتيّة والثقافيّة لكاتب الرواية ملازمةً لنضج التجربة الكتابيّة الروائيّة لديه. ولمّا كان ذلك كذلك، فإن طول النصّ السردي، أو تطويله، لا يُنتج بالضرورة روايةً، بمعناها النوعيّ، وإن أنتج بلغته الشِّعريّة ما يمكن أن يدعَى «قصيدة-رواية».

إن الموهبة اللغويّة وحدها لا تكفي بحالٍ لكتابة روايةٍ ناضجةٍ، بما يعنيه هذا الاسم من معنى. ولقد يُرَى، بناءً على ما سلف، أنه قد كان لـ(علوان) من تجربته في كتابة القِصَّة القصيرة، مثلًا- إنْ كان يودّ الخروج إلى فَنٍّ سرديٍّ نثريٍّ، ينطبق عليه مصطلح جنسٍ سرديٍّ مستقرٍّ- ما هو

أَولى منه بالاحتفاء والتركيز-- في مرحلته العمريّة المبكّرة على الأقل-- من قفزه هكذا إلى «سَقف الرواية». ولا سيما أن القِصّة القصيرة قابلة، بطبيعتها، لإرضاء بعض نزوات الكاتب الشِّعريّة.

أجل، قد يكون في نتيجةٍ كهذه ما يكسر مطامح كاتبٍ في إنجاز رواية، بمقدار ما قد يكون فيه ممّا لا يُرضي المتعاطفين مع تجربته أيضًا! لكنْ أ غاية النقد أن يوجِّه الناس إلى تدجين نصوصهم وَفق الشروط النمطيّة المتعارف عليها منذ عشرات الأجيال أو مئاتها؟ أم أن همّه الأَوّل والأخير أن يشخِّص بين يديه حالةً كتابيّة، غير معنيٍّ بقسرها على ما ليس فيها، كما ليس معنيًّا بما قد عُلِّقتْ عليها من آمال وما قد ينجم عن حكمه عليها من آلام؟

لقد قامت هذه الأطروحة- حول هذا النصّ وغيره ممّا سيتبع درسه من نصوص- لتقول في النهاية: إن الرواية ليست بآخِر العالَم الكتابي. ولئن بدا الناقد يهجو روائيّةَ

نصٍّ- وفق الخطوط العريضة أو الدقيقة لجنسٍ أدبيٍّ عتيقٍ- فلعلّه إنما يسعَى بذلك إلى أن يضعه بصيغته الحديثة في نصابه الصحيح، بوصفه شكلًا إبداعيًا مختلفًا.

وعند هذه النقطة سيتحدَّد التساؤل على النحو الآتي:

هل ما قيل يُلغي أدبيّة النصّ، أو ينفي إنجازه النوعي؟

والإجابة: كلّا.. وإنما يكمن الخلاف في:

١) ضعف البناء الروائي، من حيث الخيال الروائي، وبناء الأحداث، ورسم الشخصيّات.

٢) وضع نعت «رواية»- بما يحمله المصطلح من خلفيّة نوعيّة، نثريّة تقليديّة خاصّة- فوق غلاف النصّ.

٣) ارتهانه إلى الرغبة في إنجاز عملٍ نثريٍّ يُنسب إلى جنس الرواية، وحرمانه نفسه من مغامرة أخرى

أَثْرَى، تصنع إنجازه الحقيقي المائز، في بناء جنسٍ أدبيٍّ جديد.

ذلك أن من عثرات الممارسة الفنِّيَّة كذلك أن لا يُتصوَّر الإبداع الأدبي خارج قالبَين اثنَين، أزليَّين أبديَّين: الشِّعر، والقِصَّة. وإنْ طال الأخير دُعِيَ «رواية»! وبذا يَحْجُر الكُتّاب على أنفسهم، والنُّقَّاد على الكُتّاب، اكتشافَ أجناس أخرى للنصوص، ومراودة أسماء أخرى لتولُّداتها وتناسلاتها.

عليه، يمكن الخلوص إلى أن ما يميِّز نصًّا كـ«**سَقف الكفاية**»- وبالرغم من إسهابه، المُمِضّ أحيانًا، وهناته الأخرى المشار إليها- أنه لا بروايةٍ ولا بقصيدة! فلِمَ، إذن، لا يدَّعي شرفَ الإنجاز المختلف في شكلِ الجنس الأدبي نفسه؟

ذلك هو السؤال الذي يقترحه علينا نَصُّ «**سَقف الكفاية**»، بما بدا للدارس عليه من طبيعةٍ فارقةٍ يمكن تسميتها «قصيدة-رواية».

الفصل الثامن

القصيدة-الرواية

(ثورة الأجناس في بلاغيَّات النصِّ المعاصر)

بحثٌ قُدِّم في:

المؤتمر الدولي الرابع للنقد الأدبي، برعاية الجمعية المصرية للنقد الأدبي، وتعاون جامعة عين شمس، في القاهرة، خلال الفترة من ١ نوفمبر إلى ٥ نوفمبر ٢٠٠٦، تحت شعار (البلاغة والدراسات البلاغيَّة)

القصيدة-الرواية

(ثورة الأجناس في بلاغيَّات النصِّ المعاصر)

معروف أن نصّ «**الحِزام**»، لـ(أحمد أبي دهمان)- كُتب أوّل مرّة باللغة الفرنسيّة، وطُبع سنة ٢٠٠٠[١]. ثم تُرجِم إلى العربيّة، وصدرت طبعته العربيّة الأُولى سنة ٢٠٠١[٢]. ولئن كان النصّ الشِّعري يَفْسُد بترجمته، فإن الترجمان في «**الحِزام**» هو المؤلِّف نفسه. على أنه يمكن القول إن قارئ «**الحِزام**» العربي ليس بإزاء ترجمة، وإنما هو بإزاء نصٍّ أصيل؛ ليس لأنه تُرجم من قِبَل مؤلِّفه نفسه فحسب، ولكن أيضًا لأنه يمثِّل ذاكرة الكاتب ولغته الأُمّ، بحيث يمكن القول: إن

١ (Paris: Gallimard).

٢ (بيروت: دار الساقي).

النصَّ العربيَّ هو النصّ المترجَم إلى الفرنسيّة، وليس العكس.

ولا تختلف لغة «**الحِزام**» في كثافة شِعريّتها عن لغة «**سَقف الكفاية**»، في توظيفها لمختلف العناصر الشِّعريّة، الصوتيّة والدِّلاليّة، في شتَّى أجزاء النصّ. كأنْ يقول، من «**مدخَل**» النصّ، في إيقاعٍ شِعريٍّ انزياحيٍّ واضح:

«في باريس احتميتُ بقريتي،

أحملها كنار لا تنطفئ،

أُلقي السلام بصوتٍ مرتفع كما كنّا نفعل،

وعندما اكتشفتُ أنهم لا يسمعون،

ألقيتُ السلام على السلام بصوتٍ خفيض.

كتبتُ «الحزام» لأُلقي السلام بالصوت الذي يمكن أن يسمعوه،

إذ عرفتُ بعد سنوات عديدة أن الشعوب القارئة لا تسمع إلّا الصوت المكتوب،

سمعوا سلامي وردّوا التحية بأحسن منها.

رأيت الحِزام في الواجهات،

في البيوت،

علَّقه بعضهم على جسده كما نفعل في القرية،

اتّسعت قريتي واستعذْنا السلام.»[١]

إلى قوله:

«...النوم لم يأت في غياب رائحة أُمِّي.

غادرتُ فِراشي بحثًا عنها.

---

[١] الحِزام، ١١.

كانت على سطح المنزل قريبة من السماء والنجوم،

وكان لديَّ يقين عميق بأنّ النجوم ليست إلّا كلمات،

وما على أُمِّي إلّا قطفها وصياغتها أغنيات.»[1]

ونَقْل النصوص من شكل كتابتها النثريّة المسترسلة، كما هي في «**الحزام**»، إلى هذا الشكل الموزّعة فيه جُمَل النصّ على أسطر، يشخِّص البُعد الشِّعري البَصَريّ المغيَّب، الذي لعلّ استعادته هاهنا يُسهِم أكثر في تألُّق النَّسَق الشِّعري، لغةً وإيقاعًا، ولا سيما لدى القارئ العربي ذي الذاكرة البَصَريّة في شكل الكتابة الشِّعريّة. ومن جهةٍ أخرى فإنه يبرز البُعد النَّظمي الكامن في هذه النصوص- بحُموله الصوتيّة والدِّلاليّة- المنبثق من العبارات، التي تبدو للقارئ في ظاهرها نثرًا، أَوَّلَ وهلة.

[1] م.ن، ٥٠.

وعلى هذه الوتيرة يمضي سائر النصّ، بحيث لا جدوَى من إيراد الشواهد على شِعريّة النصّ هنا، إلّا كما يَسُوْغ أن يُستشهد على الشِّعريّة في قصيدة شِعرية؛ ذلك أن مُجمَل النصّ بمثابة شاهدٍ شِعريٍّ واحدٍ، يحار الدارس أيّ جزءٍ منه يورده مثالًا. حتى إن صفحات من الجزء المعنون بـ«**قوس قزح**»- وتحديدًا من الصفحة ٧٣ إلى الصفحة ٧٧- يمثِّل قطعةً شِعريّةً خالصة.

وشِعريّة اللغة في «**الحِزام**» هي على غرار شِعريّة اللغة في «**سَقف الكفاية**»، شِعرية شِعرٍ لا شِعريّة سرد. بما أن اللغة هنا قد صارت ممعنةً في غائيّتها الذاتيّة، أي في كون اللغة غاية، كما هو شأن اللغة الشِّعريّة، لا محض وسيلة للتعبير والتصوير للمواقف والشخصيّات، حسبما تقتضيه الشِّعريّة الروائيّة.

وسيلحظ القارئ في نَصّ «**الحِزام**»، إلى جانب الشِّعريّة اللغويّة، أن الشخصيّات قد توحّدت أصواتها في

صوتٍ شِعريٍّ واحد، هو صوت السارد. كلّها تنطق قصيدةً واحدة. كيف لا، والكاتب قد خَيَّل كلّ شيءٍ شاعرًا، حتى عناصر الطبيعة:

«روت لي أُمّي يومًا أن قريتنا كانت في البدء أغنية فريدة،

تمامًا كالشمس والقمر،

وأن الكلمات التي يمنحها الناس طاقة شِعريّة،

تطير كالفراشات،

بعضها، الأكثر غِنًى لونيًّا والأكثر جمالًا تطير بخفّة لا مثيل لها،

ولأن قريتنا هي بالتأكيد الأقرب إلى السماء،

فإن هذه الكلمات الشِّعريّة تجد فيها أفضل مكان للتباهي بمكنوناتها،

ولكي تضيء العالم.

كُلّنا شعراء،

كانت أُمّي تقولها دائمًا:

الأشجار، النبات، الزهور، الصخور، الماء...

إذ يكفي أن تُصغي للأشياء لكي تسمعها تغنّي.

هكذا قامت الحياة هنا،

منذ أن استنبت أجدادنا أوّل الحقول.»[١]

وبهذا انتفى تعدُّد الأصوات في نصّ «**الحِزام**» على نحوٍ أشدّ من انتفائه في«**سَقف الكفاية**». وعليه، يبدو نصّ «**الحِزام**» أكثر تدنِّـيًا روائيًّا- من هذه الزاوية تحديدًا- من «**سَقف**

[١] م.ن، ٥١.

الكفاية». ولا بدّ من هذا التحديد؛ لأن «**الحِزام**» من زاوية أخرى يبدو نصًّا أكثر حيويّة في تعدّد الأحداث والتحوّلات من «**سَقف الكفاية**». بيد أن النصَّين معًا يظلّان- بالرغم من هذه التفاوتات الفنِّـيَّة هنا أو هناك- يراوحان في المنطقة الشِّعريّة الغائمة، بكثافتها اللغويّة والبنائيّة الشِّعريّة، التي تجعل منهما: (قصيدتَي-رواية) لا روايتَين. فإذا أُضيف إلى هذا الاتّكاءُ المطلق لسارد «**الحِزام**» على ضمير المتكلم، وفي كامل النصّ، تكاملت حلقات الغنائيّة الشِّعريّة على المستوى اللغويّ والفنّيّ والنفسيّ.

غير أن الجديد في «**الحِزام**»، إذا ما قورن بـ«**سَقف الكفاية**»، أنه نصٌّ يتجاوز في شِعريّته أبعاد اللغة إلى البناء الرُّؤيويّ للنص، من حيث هو يتشكّل في نَسَقٍ تركيبيٍّ شِعريّ، بدءًا من تراتب عناوين النصّ إلى تناولات كلّ عنوان. فعناوين محتويات «**الحِزام**» تتالى على النحو الآتي:

- **مدخل**
- **تراحيب**
- **زوجة زوجته**
- **الوليّ**
- **العالَم الآخَر**
- **أَخَواتي/ ذاكرتي**
- **أسبوع المدينة**
- **قوس قزح**
- **ذاكرة الماء**
- **مدينة السحاب**
- **زمن الجنّ**
- **الخروف والكاتب**
- **التضحية**
- **خاتمة**

لتُحيل هذه العناوين، في دِلالاتها المكتظّة بالإيحاء، إلى رحلة السارد بين: الأُسرة، فالقرية، فخِصب المدينة، فالتحوّل، فالهجرة. لكن هذا الهيكل- مع بساطته ومنطقيّته الواقعيّة هذه، البالغة حدّ السذاجة الفنّـيّة من وجهة نظرٍ روائيّة- يكاد يحمل من الناحية الشِّعريّة قالبًا بنائيًّا لقصيدة عربيّة قديمة. وما على القارئ سوى أن يتأمّل هذه المفردات الشِّعريّة، التي جعلها (أبو دهمان) عناوين لأجزاء "**الحِزام**"، في تتابعها من المحتويات، ليلحظ أنّها في ذاتها تحمل من الترابط ما يشكِّل علائق إيحائيّة شِعريّة، تُطابق العلائق الموضوعيّة لأي قصيدة عربيّة تقليديّة. حتى إنّه لمن الطريف هنا أن يُجري القارئ مقارنة بين تسلسل هذه المحتويات بعناوينها وتسلسل محتويات القصيدة العربيّة القديمة، انطلاقًا من مطلعها، (مدخلها أو تراحيبها)، إلى عناصر الخِصب، فمعادلات التضحية فيها. ومن هنا فإن بناء نصّ «**الحِزام**» الموضوعيّ لا يكاد يختلف عن بناء معلّقة

(امرئ القيس)، أو (عبيد بن الأبرص)، أو (لبيد بن ربيعة). حيث الانتقال بين عناصر الأرض والذِّكرى، فالتحوّل، والرحلة، فالتضحية، وصولًا إلى حِكمة النصّ النهائيّة، وذلك حسب التراتب المعروف للمضامين في القصيدة الجاهليّة، النموذج الأُمّ للقصيدة العربيّة[١].

وقد يبدو من المؤكّد أن (أبا دهمان) لم يعِ هذا قط، فضلًا عن أن يسعى إليه، غير أنه يحمل في لا وعيه تلك النسقيّة الشِّعريّة ذاتها، وإنْ ألبسها هاهنا رِداءً روائيًّا.

لكن هل سمّى أبو دهمان عمله: «رواية»؟ أم أن هذا من صنيع القرّاء النُّـقّاد؟

---

[١] يمكن الرجوع في هذا مثلًا إلى: (الفَيْفي، عبدالله بن أحمد، (٢٠١٤)، **مفاتيح القصيدة الجاهليَّة: نحو رؤية نقديَّة جديدة عَبْرَ المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا**، (الأردن: عالم الكُتب الحديث). (ط.١: جُدَّة: النادي الأدبي الثقافي، ٢٠٠١).

الحقّ لقد بدا (أبو دهمان) أكثر حصافةً أجناسيّةً من أن يتورّط في تصنيف عمله، إذ لم يَدْعُ عمله هذا: (رواية). فهذه الكلمة لا توجد لا على غلاف النصّ، ولم يشر إليها المؤلِّف في تضاعيفه، وإنما كان يقول مثلًا: «**كتبتُ الحِزام**»[1]، أو «**بعد أن فرغتُ من كتابة هذا النصّ باللغة الفرنسيّة، عدتُ إلى قريتي، تلك القصيدة التي كتبوها عبر آلاف السنين.**»[2] وعليه، فإن كاتب «**الحِزام**» نفسه يُدرك أنه بهذا العمل يخترق الجنس الشِّعري والروائي معًا ليُبدع جنسًا ثالثًا، لم يسمِّه هو، لكن هذه الأطروحة ستقترح تسميته: «قصيدة-رواية».

إلّا أن أمر العلاقة بين نصّ «**الحِزام**» والقصيدة الجاهليّة لا يقتصر على البناء الهيكليّ للموضوعات، بل

[1] الحِزام، ١١.

[2] م.ن، ١٥٨.

يتجاوزه إلى توظيف الأساطير العربيّة. وهو ما لا يُستغرب من دارس للغة العربيّة، خريج أحد أقسامها[١]. ومن تلك الأساطير العربيّة ما يتعلَّق بأُسطورة (زواج القمر بالشمس)، ذلك الثنائي المقدّس في جاهليّة العرب الوثنيّة، الذي كان يكتمل في عقيدتهم بوليدهما (عَثْتَر، أو الزُّهرة)، حسبما عبَّرتْ عنه إشارات القصيدة الجاهليّة[٢].

كيف حدث ذلك؟

يتّخذ (أبو دهمان) من عنصر الماء رمزًا للتحوّلات الاجتماعيّة التي مرّت بها الثقافة العربيّة، منذ ركودها الذي

---

١ هو خريج (قسم اللغة العربيَّة وآدابها، كلّيّة الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض).

٢ انظر: الفَيْفي، عبدالله بن أحمد، م.ن، ٨٤؛ موسكاتي، سبتينو، (١٩٨٦)، **الحضارات السامية القديمة**، ترجمه وزاد عليه: السيد يعقوب بكر، را. محمَّد القصاص (بيروت: دار الرقي)، ١٩٤؛ سفر، فؤاد ومحمَّد علي مصطفى، (١٩٧٤)، **الحَضْر (مدينة الشمس)**، (العراق: مديريَّة الآثار العامَّة- وزارة الإعلام)، ٤١.

ظهر عليه الإسلام إلى ركودها الذي أخذ المؤلِّف يحاكمه وينتقده. يتحدّث عن التحوُّل الأوّل حينما يذكر أنه:

«في زمنٍ لا يذكره أحد، بدأت المياه في الصعود فجأة. حاصرهم المطر طويلًا في بيوتهم. في تلك الفترة حَمَل الكثير من نساء القرية، وهو حدث لم نجد له تفسيرًا بعد. وما أدهش القرية هو أنّ هذا الحَمْل وحّد هؤلاء النسوة جميعهن، فحين أنجبن لم تذهب أيّ منهنّ إلى الحقول، ممّا أغضب الرجال بالتأكيد، لكن إجابتهن كانت حاسمة:

«لكل نباتُه».

ولأول مرة، اكتشف الرِّجال حالة الضعف هذه لدى النساء، فأخذوا يحملون لهنّ الماء، ولكن بكثير من المنّة والاحتقار والشعور بالفوقيّة.»[١].

[١] الحِزام، ٧٣- ٧٤.

فإذا علمنا أن «الشِّعر» يأخذ وظيفة «الماء»، كما جاء في النصّ الآتي:

«أمّا أُمّي فكانت تُؤكّد لي بأنّ الشِّعر وحده أَخَذَ دَور الماء ووظيفته؛ فهو الذي يمنح الكائنات والأشياء لونها. وتضيف بأنّ الماء حافظ على طاقة شِعريّة لا يدركها إلّا الشعراء الحقيقيّون. خاصّة ذلك الماء الذي في عيوننا والذي يحمل في داخله حقيقتنا بألوانها المتعدّدة.»[1]

أمكن الاستنتاج أن «الشِّعر» هو تلك المياه الرمزيّة التي صعدت فجأة، وذلك المطر الذي تنـزّل فحاصر البيوت. وكأنما صورة ذلك الفيضان ترمز في هذا النصّ إلى المرحلة الجاهليّة بقِيَمها الشِّعريّة الضاربة، التي عبّرت عنها الآيات القرآنية:

---

[1] م.ن، ٧٦.

﴿هَلْ أُنَبِّئُكُمْ عَلَىٰ مَن تَنَزَّلُ الشَّيَاطِينُ؟ تَنَزَّلُ عَلَىٰ كُلِّ أَفَّاكٍ أَثِيمٍ. يُلْقُونَ السَّمْعَ وَأَكْثَرُهُمْ كَاذِبُونَ. وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ. أَ لَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ؟ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ؟ إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا، وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ، وَذَكَرُوا اللَّـهَ كَثِيرًا، وَانتَصَرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا، وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ.﴾[1]

لكن السارد يشير إلى تدخُّل الشمس لإنقاذ القرية من تلك الكارثة. والشمس قد مُثِّلتْ في عقائد العرب القديمة امرأةً في يدها حزمة البرق. وكان من أسمائها لديهم: «أثرت»، أو «ذات الأثَر»، أو «ربة الأثَر»، إشارة إلى ما تُحدثه أمطارها من خير، أو ما يُعقبه نزولها من كوارث[2]. وقد أشار

[1] سورة الشُّعَراء، الآيات ٢٢١– ٢٢٧.

[2] انظر: سفر، ٤٣؛ علي، جواد، (١٩٧٣)، **المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، (بيروت: دار العلم للملايين)، ٦: ١٦٩.

(ول ديورانت)[١] إلى أن القمر في عقائد الساميّين الأقدمين كان هو المسؤول عن المطر، تتضرّع إليه حتى الضفادع، إلّا أنّ الشمس حلَّت محلَّه. ومن هنا فإن (أبا دهمان) يبدو مستثمِرًا هذه الأساطير القديمة، التي تربط بين الماء والمطر والشمس من جهة، ومن جهة أخرى مستمِدًّا ما رمزتْ إليه الشمس في التصوّف الإسلامي من الفيض والقدرة الإلٰهيّة؛ تلك الرمزيّة التي تسترفد نسغها من جذور الميثولوجيا العربيّة[٢].

---

[١] انظر: (١٩٤٩)، **قِصّة الحضارة**، تر. زكي نجيب محمود (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر)، ١: ١٠٢- ١٠٣.

[٢] انظر مثلًا: الفَيْفي، عبدالله بن أحمد، (١٩٩٩)، «***في بنية النصّ الاعتباري (قراءة جيولوجيّة لنبأ حيّ بن يقظان: نموذجًا)***»، (مجلَّة «أبحاث اليرموك»، (جامعة اليرموك، الأردن)، م١٧، ع ١، ص ص٩-٥٢)، بخاصَّة ص٢١- ٢٢.

هكذا يمكن أن تتغلغل قراءةٌ وراء كلمات «**الحِزام**»، لتضعها في سياقها من التراث العربي. ومن دون هذا سيُرَى النصّ مليئًا بالثغرات والطلاسم والمعمّيات.

وبتدخُّل الشمس- كما قال الكاتب- «**تحوَّلتْ القرية إلى أُسْرَةٍ واحدة، وتحوَّل الماء القديم، ماء أجدادنا، إلى ضوء.**»[1] وفي هذا ما يبدو إيماءة إلى التحوُّل الحضاريّ الذي أحدثه الإسلام، في توحيده وعطائه. وهنا يدخل الكاتب في مناقشة ما آلتْ إليه الثقافة الإسلاميّة في تطوّرها الأخير، من خلال ما يعرضه من آراء (حزام)، و(الجارة العجوز)، و(الأُمّ)، و(الأب). أمّا حزام، فقد عبَّر رمزيًّا عمّا مرّت به الثقافة الإسلاميّة، بعد أضواء مائها، من انحدارٍ غنوصيٍّ، هاربٍ من مواجهة الحياة، يظهر ذلك في قول السارد: «**إن أوّل قِصّة حُبٍّ بين رجلٍ وامرأةٍ وقعتْ في القرية ذاتها، وقد**

[1] الحِزام، ٧٥.

استعذب الناس الحُبَّ وعشقوه إلى أن تسامَى بعضهم واختفى إلى الأبد.»[١] مشيرًا إلى تدخُّل الشمس، مرّة أخرى، لإنقاذ الحُبّ وإنقاذ الإنسانيّة، «**حيث أحالت الحُبّ إلى قوس قزح.»**[٢] أي إلى أرضيَّته الأُولى وواقعيّته.

لقد كانت شخصيّة حِزام تمثِّل وجهة نظرٍ «براجماتيّة» عمليّة؛ إذ كان يرى أنّ قِيَم العمل هي المنقذة لحال القرية، حيث يقول للفتى: «**إنْ كنتَ فعلًا تريد معرفة رأيي الحقيقي في هذا الموضوع، فهو أنّ زراعة الأرض هي التي تمنح النساء والرجال أشكالهم وألوانهم، وتمنح الأشياء جمالها وبهاءها.»** في حين كانت أُمّ السارد تتبنَّى موقفًا سَلَفِيًّا- إذا جاز القول- فهي تؤمن «**بأنّ الشِّعر وحده أَخَذَ دور الماء ووظيفته**».[٣] ومن ثَمَّ فإنها ترى أن ابنها، الواقع في شَرَك الحُبّ بقوس قزحه،

---

[١] م.ن.

[٢] م.ن.

[٣] انظر: م.ن، ٧٦.

«**ما زال صغيرًا، وللتَّوِّ أرسل آخِر أسنانه الحليبيّة إلى عين الشمس، وما زال أمامه أمدٌ طويل للعذاب والألم**».[1] لأنّ الأُمّ هنا تمثِّل الرأي المتمسّك بقِيَم الماضي، في انتظار معجزاتٍ ما تهطل مستقبلًا. في حين تنصحه جارته العجوز- وكأنها ترمز إلى الحضارة الغربيّة- باصطناع تميمةٍ للتخلّص من جنونه بحُبّ قوس قزحه.[2] أي بنفض غبار ذلك الحُبّ الجنوني للماضي وقِيَمه. وأمّا الأبّ فقد رأى خلاص ابنه من عشقه في الصلاة في المسجد المجاور لبيت الحبيبة. أي في اتّخاذ الأسباب الدينيّة إلى الأهداف الدنيويّة. وهو ما اتّجه إليه الغلام (السارد) وبالغ فيه، حتى لقد «**ذهب أبو قوس قزحه- كما يذكر السارد- إلى أهله ليحدِّثهم عن «إسلامه» بقلقٍ عميقٍ وأكَّد لهم بأنّه مصابٌ فعلًا في عقله وأنّ**

[1] م.ن، ٧٧.

[2] انظر: م.ن، ٧٦.

عليهم معالجته والاهتمام بحالته.»[١] الأمر الذي دفعه إلى الانصراف عن هذا الاتّجاه، للسعي إلى محبوبته عبر مغامرات حماسيّة أخرى، أَدَّتْ إلى سقوطه، الذي صوَّره من خلال سقوطه عن ظهر أتانه بين حوافرها، أمام أهل القرية، وأمام معشوقته نفسها! وكالعادة، كانت أُمُّهُ تنصحه، من مغامرة فاشلة إلى أخرى، بالتمسُّك بالغِناء- «**الشيء الوحيد الذي كانت ترى أنه يُجيده تمامًا ولا يمكن أن يسقط فيه**»[٢]- وذلك بهدف الوصول إلى قوس قزحه، أي التغنِّي بالماضي وقِيَمِه. على حين كان (حِزام) يخالفها الرأي، إذ يعتقد أنّ على البطل (السارد) أن ينطلق برؤية واضحة، مستقلّة، لا في مغامرات غير محسوبة كتلك، فيقول: «**أعرف أنك تجيد الغناء لقوس**

---

[١] ٧٧.

[٢] انظر: م.ن، ٧٨.

قزح، لكن لكي تصل، يجب أن تكون قادرًا على رؤية الشمس في عِزِّ الليل.»[1]

كيف سيرى الشمسَ في عِزِّ الليل؟! يقول له حِزام:

«الشمس والقمر كانا أوّل زوجَين على وجه الأرض، على الأقلّ هذا ما يُحكى لنا، الشمس كانت الزوجة والقمر الرجل. أحبّا بعضهما عميقًا. ولأنّ الحُبّ كان هو الضوء الوحيد على وجه الأرض، ولأنهما استنزفاه فقد تحوّلتْ الأرض إلى عالم من العَتْمة. عَتْمة لم تَـحُلْ دون أن يرى كلّ منهما الآخر، ولا أن يريا ما حولهما. وأنجبا عددًا هائلًا من الأطفال، ومن كلّ الألوان، لكنّهم يولدون بأعين مُغمضة. ولإنقاذ أطفالهما والأرض معًا، قرَّرا أن يُعيدا إلى الأرض جزءًا من النور. أراد الأب أن يقدِّم هذه التضحية. لكنّ الأُمّ ذكَّرته بأنّها هي التي استنزفتْ أغلبيَّة النور وأنّ من

---

[1] م.ن، ٧٨- ٧٩.

الأفضل أن يتقاسما هذه المهمّة. هكذا يا ولدي ترى أنّ هناك ليلًا ونهارًا. كانت أُمُّنا تُرضِع آخر أطفالها. ومنذ أن أصبحتْ هي الشمس استمرَّتْ في إرضاع ابنها وهذا ما يبرّر وجود قريتنا هنا قريبًا من الشمس. وهكذا ظلَّت على هذه الحالة. أحيانًا تختفي فيعتقد الناس أنّ كارثة وقعتْ. في حين أنّها تهبط بيننا كأُمٍّ حقيقيّة، تُرضِع طفلًا- وتُفضِّله صبيًّا، وأحيانًا نادرة بنتًا، وهؤلاء هم الذين يُغنُّون الضوء وللضوء.»[1]

ومن هنا يحيل (أبو دهمان) إلى ذلك الاعتقاد الأسطوري (الشِّعري) العربي العتيق- المشار إليه من قبل- حول علاقة الأنوثة والأُمومة الرامزة للخِصب بالشمس عند العرب. تلك العلاقة التي تولَّدتْ عنها مادّة لغويّة وتصويريّة مازجتْ اللسان العربي وشِعره.

[1] م.ن، ٧٩.

من هذا يتّضح أنّ أبا دهمان قد وظّف الأسطورة ليُعبّر عن مرور الكاتب- بوصفه نموذجًا للحضارة العربيّة- بمرحلتَين من حياته، أو من حياة السارد: تلك المرحلة التي كان فيها يرتبط بالقرية، التي يجسِّد علاقته بها من خلال علاقته بحبيبته فيها- «قوس قزحه»، كما يسمّيها[1]، أو بمدلولٍ آخَر: امرأة القرية- الرامزة إلى الأرض والخِصب والحياة في القرية. تمامًا كما كان الشاعر الجاهلي يستخدم مفردة المرأة- بقرائنها، من الإشارات إلى الماء والمطر والنبات، فضلًا عن التركيز على خصوبة الأرض- للغرض نفسه. ثمّ تأتي المرحلة الأخرى من تجربة الكاتب، وهي مرحلة الانقطاع المعرفي والتاريخي عن هذا كلّه. ذلك الانقطاع الذي كان يراوده منذ أن كان في القرية، مومئًا إلى هذا بذلك الجدل الذي قام بينه وبين (حِزام)- الشخصيّة

[1] انظر: م.ن، ٧٦.

الأُسطوريّة، التي يمكن القول إنها كانت تمثِّل (الضمير الجمعيّ) للقرية- حيث يقول:

«نبهت حِزامًا إلى أنّ بعضهم يقول بانّ القمر كان هو المرأة.

- هذه أيضًا أُمّك- مرجعيتك- التي قالتْ لك هذا؟ أنت ولد أُمّك فعلًا. وعليك أن تسكت. أمّا أنا فإني على يقين بأنّ في كلّ امرأة شمسًا. انظر كم هنّ مضيئات. ولهذا أتجنّبهن. لأن أي شمس لا بدّ من أن تُحرق.

- ولكن كيف يمكن أن أرى الشمس في عِزّ الليل إذا كانت تقضي وقتها في امتصاص البحر؟

- الشمس تضيء وتحترق طوال النهار، وفي الليل عندما تختفي وراء هذه الجبال، فإنّها إنّما تشرب البحر، ثمّ تتحوّل إلى امرأة على هيئة نجمة. الذين رأوها يؤكِّدون بأنها أجمل نجمة، تجتاز السماء من

المغرب إلى المشرق. وإذا استطعت أن ترى هذه النجمة فقوس قزح مُلكك وسِرّ حياتك وبقائك.

كنتُ أعرف أنّي لم أعد في سنّ الرضاع، وأنّي لن أكون شاعرًا حقيقيًّا، لذا قرّرتُ أن أجرِّب آخر حظوظي. رؤية الشمس في منتصف الليل.»[١]

وكأن الكاتب يُلْمع إلى ضرورة استعادة ما سُلِب الشرقُ الإسلاميّ من إشراقٍ، أصبح يجتاز السماء من جهة الغرب، وأن عليه أن يمتلك ما امتلكه هذا الغرب من أدوات، كي يصل إلى أحلامه الحقيقيّة، الخِصبة، الملوَّنة.

ذلك هو الإسقاط الدِّلالي الذي يمكن أن تؤوَّل إليه سِيْمَوِيَّات[٢] هذا المقطع. على أن العلاقة بالشمس هنا لا

[١] م.ن، ٧٩- ٨٠.

[٢] نتّخذ مصطلح «سِيْمَوِيَّات» بديلًا عن «سيميائيَّات»، من السيميولوجيا Semiology. وكان الباحث قد اقتراح مصطلح «السِّيْمَوِيَّة أو عِلم السِّيْمات»، بديلًا عربيًّا لمصطلح «سيميولوجيا»، أو «عِلم العلامات»، ونحوه ←

تعني العلاقة بأُمومة التراث، على طريقة أُمّ السارد، بل تعني العلاقة به شمسًا مستعادة، فاعلةً مشرقةً ذات أثر، كما كان (حِزام) يحرّض الفتى أنْ يفعل. وقد عبَّر الكاتب عن اقتناعه برأي حِزام؛ إذْ لم يعُد في سنّ الرضاع كما كانت تُوْهِمُه أُمُّه، ولن يكون شاعرًا حقيقيًّا. ولذلك لجأ لاستفتاء جارته العجوز- وكأنما هي، كما مرّ، رمزٌ للآخَر الغربيّ- تلك العجوز «**التي لا تنام إلّا نادرًا والتي لا تَفتأ تتكلّم بصوتٍ عالٍ، وكانت تعرف مسبَّة كلّ شخصٍ في القرية.**»[1] بيدَ أن

من المصطلحات المستعملة في الترجمات العربيَّة؛ لأن «السِّيْمَوِيَّة» مطابق عربيّ أصيل لمصطلح «سيميولوجيا»- ذي الأصل الإغريقيّ Semion- مبنًى ومعنًى. وقد فصَّل ذلك في بحثه تحت عنوان «***الإشارة- البنية- الأَثَر (قراءة في «دلائل الإعجاز» في ضوء النقد الحديث)***»، الذي شارك به في (مؤتمر جَرَش للنقد الأدبي، جامعة جَرَش، الأردن، ٢٠٠٠م)، ونُشِر في (مجلَّة «جُذور»، (النادي الأدبي الثقافي بجُدَّة)، ع٤، م٢، سبتمبر ٢٠٠٠، ص ص٧- ٣٢).

[1] **الحِزام**، ٨٠.

المفارقة تنشأ عن أن هذه الجارة العجوز- عندما لجأ إليها- رافقته ليليًّا لفترة طويلة. وذلك، كما يقول:

«لا لرؤية هذه النجمة الحلم، وإنما لتعليمي مسبّات كل فرد في القرية، انتصارات بعضهم في مغامراته، وانكسارات البعض الآخر. أسرار الجميع- الأسرار الحقيقية والخاطئة. علّمتني الوجه الآخر الخفيّ للقرية. ولم تستثن أحدًا إلّا أُمّي لأنّها وحدها لم تكن تشتم أو تسبّ أحدًا ولأنّها كانت تعطي هذه العجوز ليليًّا بعض اللبن والسمن، بعلم أبي أو بدون علمه.»[١]

وما هذه الأُمّ، التي أشار إلى بقاء علاقتها الطيّبة مع جارته العجوز، إلّا إشارة إلى ذلك البُعد الحضاري الإنساني، الذي هو محايد في عطائه وأخذه. وكأن الأُمّ هنا هي المعادل

---

[١] م.ن، ٨٠- ٨١.

الموضوعي للحضارة العربيّة، في مقابل الجارة العجوز، الحضارة الغربيّة.

وبناء عليه سينتهي السارد إلى مرحلة التحوّل الانقطاعي النِّسْبِيّ في علاقته بالماضي والتراث، بفضل تلك الجارة العجوز، وقد أفضى بهذا في قوله:

«في النهاية نسيت أنّي أنتظر الشمس، لكنّي بفضل هذه العجوز، اكتشفتُ التاريخ الخفيّ للقرية وبدأتُ أنظر إلى الناس من حولي بطريقة مغايرة، وكل مرّة أرى أحدهم أضحك لوحدي، لكن بدون أن أجرؤ على أن أكاشفه بحقيقته لسببٍ وحيد، وهو أنّ مسبّاتهم مسبّة لي شخصيًّا؛ لأن القرية كانت كإنسان واحد. حتى البيوت المتداخلة على هيئة أبناء العمّ، لكل بيت مدخلان، أحدهما على الأرض والآخر على السطح،

بحيث كان في إمكاننا أن ندخل كلّ بيوت القرية من سطوحها.»[1]

ونسيانه انتظار الشمس هنا كان نسيانًا لانتظار الشمس، حُلمًا ماضويًّا خياليًّا، والاتّجاه إلى اكتشافها في تاريخ القرية وواقعها معًا. وبذا صار بإمكانه أن يدخل بيوت القرية (بيوت التراث والماضي)- في وحدتها كبيتٍ واحد- عن طريق أبوابها الأرضيّة أو السطحيّة، دخولًا انتقائيًّا نقديًّا، غير محكوم برؤية ما كانت تراه أُمُّه، أو حتى ما كان يراه ضمير القرية: (حِزام).

ومع هذا، فقد ظلّ في نظر أهل القرية- عَبْرَ هذه التجارب الثلاث: من حماسته الدينيّة، إلى مغامراته الفاشلة، إلى مرحلة انبهاره بالآخَر وضحكه على أهل القرية- مجنونًا، أو في حالة جنونٍ وراثيٍّ، كابن عمه الذي مَرَّ بتجربةٍ شبيهةٍ-

[1] م.ن، ٨١.

كما قال- لَمَّا قفز من الطابق الرابع في بيته، متخطِّيًا الحقول المغمورة بالماء المحيطة بالقرية دون أن يتبلَّل، كما لو كان يطير. كان «**غريقًا في جنونه فما خوفه من البَلَل!**». وهذا الجنون قد أحدث قطيعة «إبستمولوجية»، لا بين السارد وأهل القرية فحسب، ولكن مع تلك العجوز أيضًا، حيث تنكَّرت لكلّ ما رَوَتْه له.[١] أي أنه كان قد وصل إلى الاستقلال الوجوديّ والفكريّ التامّ، عن محاكاة ماضيه أو محاكاة الآخَر.

أمّا (حِزام) فقد كان شخصيّة براجماتيّة، يتّهم الأُمّ والشِّعر والمدرسة، ويوجِّه السارد إلى مواجهة الحياة بجِدِّيَّة واستقلاليّة. إنه لا يبتسم إلّا في موسمَي الحصاد؛ فالابتسام كما قال يُعيقه عن العمل.[٢] ذلك أن الضحك، برأيه، يكشف

---

١ انظر: م.ن، ٨١- ٨٢.

٢ انظر: م.ن، ٨٢- ٨٣.

الأوراق للعدوّ؛ فلا بدّ من ترشيد استهلاكه، حفاظًا على السِّرِّيَّة والجِدِّيَّة في التعامل مع قضايا الحياة.

والتداخل بين الطبيعة والإنسان في رمزيّة النصّ هو تداخلٌ عضويٌّ، حيث يصبح (قوس قزح) رمزًا كلِّـيًّا لكلّ معاني الخِصب والعطاء والتجدُّد. وهو يراه دائمًا في أبهى تجلِّياته حينما يستيقظ على إدراك الحقائق بصحبة (حِزام) غالبًا، أي حينما تَشِفّ بصيرته عن أمله المنشود في التحوُّل المستقبليّ إلى الأفضل. وعندئذٍ يكتشف أنه ليس بمجنون، «**وأنه بمجرّد أن يتوقّف عن الغِناء سيصبح رَجُلًا**».[1] أي سيرى العالم على حقيقته، بعيدًا عن سلبيّات الشِّعر وأوهامه، والماضي وبكائيّاته.

وهنا المفارقة تتبدَّى من أن الكاتب يتبنَّى خطابًا شِعريًّا في الوقت الذي يُدين الخطاب الشِّعريّ رمزيًّا. كأنما في هذا

[1] انظر: م.ن، ٨٥.

صورة عن الشخصيّة العربيّة، «المتشعرنة»، المتشبّثة بخطابها الشِّعريّ السلبيّ الاستلابيّ المراهق. تظن أن بوسعها أن تُصْلِحَ الكون عبر قصيدة، وإنْ ادّعت ظاهريًّا خلاف ذلك. ولقد عبّر (أبو دهمان) عن هذا المأزق الروحي والحضاري من خلال رمزيّة الماء الذي أخذ يُغرق الحرث والنسل.

في هذا المخاض- وسارد «**الحِزام**» ينهض لحماية الحقول من اجتياح الطيور- يرى الشمس، كما قال، تغيِّر وُجهتها مشرقةً من المغرب، لتغيب في المشرق، ويستيقظ على الليل يلفّ كلّ شيء حوله، وإذا هو محمول على ظهر أُمِّه، «**التي نجحتْ في العثور عليه، حيث كان أهل القرية قد قضوا وقتًا طويلًا في البحث عن الفتى المجنون**».[1] في إشارات إلى اكتشاف (الأنا) و(الآخَر)، الشرق (العربيّ)

---

[1] انظر: م.ن.

والغرب، الماضي والحاضر. وهو اكتشاف له ما بعده في تجربة السارد.

وهكذا يستغل الكاتب تلك العناصر الأُسطوريّة الشِّعريّة ليوظّفها على هذا النحو- المختلف بطبيعة الحال عمّا كانت عليه في القصيدة العربيّة القديمة- لتصوير تلك الجدليّة بين التراث والحداثة، وبين الذات والآخَر. لكن هذه الطريقة في التعبير والتصوير ظلَّت لدى (أبي دهمان) طريقة شيفريّة، شِعريّة في النهاية، تتطلّب القراءة والتأويل، وتنفتح على تعدُّدهما، كما هو الحال مع أيّ نصٍّ رمزيٍّ شِعريّ. ولذلك، فإن الدارس- على كثرة ما اطَّلع عليه من قراءات في هذا النصّ- لم يجد قراءة لامست تلك الطوايا الدِّلاليّة، التي تمنح النصَّ خصوصيّته وعمقه. غير أنه ينبغي الاعتراف هنا بأن تلك الطوايا لا تخدم الغرض الروائي المألوف، بل إن تلك الطاقة الأُسطوريّة الشِّعريّة ليست في متناول قارئ الرواية الاعتياديّ، لا العربيّ ولا الفرنسيّ، ما لم

يكن مسلَّحًا بخلفيّة النصّ الميثولوجيّة التراثيّة، إلى خلفيّته الأجناسيّة بوصفه (قصيدة-رواية)، لا رواية محضة.

وهل من جدوَى، إذن، لهذه التهويمات الأُسطوريّة في عملٍ سرديٍّ يسعى إلى معالجة مثل تلك القضايا الحضاريّة والإنسانيّة، لولا أن (أبا دهمان) لا يتوخَّى في عمله هذا كتابة رواية بالمعنى التقليديّ، بمقدار ما يتوخَّى كتابة أُسطورة شِعريّة في ثوبٍ روائيّ؟! وذلك ما يُخرِج عمله هذا عن أن يكون رواية إلى كونه (قصيدة-رواية).

عند هذا المنعطف يُعرِب البطلُ لأُمِّه عن رؤيته قوس قزحه الحقيقي. ومع ذلك فليس بقوس قزحه نفسه. وحينما تسأله أُمُّهُ لماذا لم يُغَنِّ لقوس قزحه كما أوصته؟ يجيبها: «**لن أُغنّي ثانية، وإلّا فإنّي لن أصبح رَجُلًا على الإطلاق.**»[1] ذلك أن الغناء لديه قد أصبح رديف الجنون، فهو يخشى أن يُطلِق

[1] انظر: م.ن.

عليه (حِزامٌ) تسمية: «**المجنون ابن المجنونة**».[١] وهذا وجه اختلافٍ في الرأي بينه وبين أُمِّه.

إنه يعبِّر في هذا المقطع من النصّ عن بدايات التحوُّل في موقف القرية منه، بتوسُّطهم بين كفّهم عن النظر إليه على أنه «مجنون» وما يسمعه من جُمَلٍ لاذعةٍ عن «مجانين» العائلة. مشيرًا إلى موقف (أخته/ ذاكرته) المميَّز، الذي استحقّت عليه الأخرى أن ينعتها بقوس قزحه، ممّا يؤكِّد اتّخاذه هذا النعت (قوس قزح)- بما يعنيه فيزيقيًّا من انكسار شعاعٍ بقطرة ماء، لا يظهر في سمائنا إلّا لِـمامًا، بالتقاء ضياء الشمس والمطر- إشارةً إلى كلّ خِصبٍ مُشرق، ماضيًا أو حاضرًا، من داخل العائلة الثقافيّة نفسها أو من خارجها.

وهاهنا بدأ السارد لعبة الجنون بمفهوم أهل القرية- بمعنى الخروج على قوالب الثقافة التقليديّة- ممّا كان مَنشأ

---

[١] انظر: م.ن، ٨٦.

صِدامٍ بينه وبينهم، حتى مع (حِزام) نفسه، الذي كان يَقْبَل منه ممارسة جنونه الغنائي، إلّا أنْ يمسّ بيته وعائلته. وبذا تبدو مفردة «الغِناء» في النصّ قد تحوَّلتْ عن دِلالتها السلبيّة إلى دِلالةٍ إيجابيّةٍ، بما تحمله من دِلالة التغيير والتجديد والثورة على السائد. «**مارستُ جنوني تمامًا، وأسمعتُ كلًّا منهم حكايته التي رَوَتْها لي العجوز، ولم يَعُدْ أَحَدٌ يجرؤ على مواجهتي.**»[١] وفي هذه الدوَّامة، التي تصوِّر إعصارًا من التحوُّل، الذي يكتسب به البطل صفة التفوُّق العِلميّ والجنون الثقافي عند أهل القرية، تموت الجارة العجوز.

وإذا صحّ القول بأن الجارة العجوز ترمز إلى التيّار الحضاريّ الغربيّ، فإن موتها يبدو معادلًا لموت الاستعمار، بمعناه الماديّ أو الذهنيّ. وقد أوصتْ الجارة العجوز بكامل حقوقها لشاعر القرية ومغنِّيها ومجنونها، أي إليه هو: بطل

---

[١] م.ن، ٨٧.

النصّ. ما أثار مرارة (حِزام)، الذي كان يحلم بأن يشتري هو حقول العجوز قبل موتها. ومع هذا فقد احتفل أهل القرية بهذه المناسبة، لجلاء العجوز عن حياتهم، وتمكُّن البطل من تركتها، واحتضنوا بطلهم مجدَّدا.

لكنّ حُلم أبيه وحُلم أساتذته في أن يصبح صحفيًّا قد اضطره إلى مغادرة القرية إلى المدينة. وهي مغادرة تُنبئ عن مغادرةٍ لاحقةٍ أكبر، من القرية الكُبرى إلى المدينة الكُبرى، أي من الشرق إلى الغرب. تلك المرحلة من لقاء القرية بالمدينة كانت مرحلة التباسٍ، وجَذْبٍ ورَدٍّ بين الطرفَين، جسَّده الكاتب من خلال عَودة أحد أبناء القرية، لقَّبه الناس بـ«العاصمة»، وما بدا عليه من هيئة وسلوك غريبَين، وما أظهره أبناء القرية من سلوكيّات ومواقف متباينة حياله. تلك المرحلة التي يعبِّر عنها خير تعبير قولُ الكاتب إن أهل القرية قد لَبِسُوا هدايا (العاصمة) على ملابسهم القديمة،

«كما لو أننا نضع العاصمة فوق القرية.»[١] إذ ذاك تشهد القرية (ثورة الكبسة) لأوّل مرة! ثم (ثورة الدُّخان)، التي جلبها ابن القرية المتمدين! ثم كانت الجارة العجوز تُمِدّ بها أبناء القرية أنفسهم، في الوقت الذي يذهب فيه غير المدخِّنين إلى صلاة الجمعة! وعلى الرُّغم ممّا يصفه من مظاهر الثراء والأُبّهة التي لابستْ ملابسةً عضويّة ذلك العائد من المدينة- وشخَّصها في صورة (سِنِّه الذهبيّة)- فقد نَفَرَ منه (حِزام) وأبناء القرية نفورًا، بل نَفَرَ منه أهلُه أنفسهم، وتحوَّل الفرح به **«إلى ريبة وحَذَرٍ تجاهه وتجاه الحياة الحضاريّة التي يمجِّدها، وبدتْ القرية حزينةً وجريحةً، وعرفنا فيما بعد أن أباه كان قد بكى طويلًا لهذه المأساة»**،[٢]: (= مأساة لقاء القرية بالمدينة).

[١] انظر: م.ن، ٨٩.

[٢] انظر: م.ن، ٩٢.

إنها شخصيَّة تُذكِّرنا بشخصيَّة (سالم) في قِصَّة (محمَّد علوان) القصيرة بعنوان «**عَين الذِّئب**»[1]، السابق تحليلها في الفصل الخامس:

«غاب عن القرية منذ زمنٍ طويل. وحين عاد مرّة إلى القرية جاءها في الليل وعاد قبل الفجر وتساءل الرجال.. أمّا النساء فقد اخترعن مئات الأسباب، وكان مجيء سالم رواية جديدة يعلكها الناس وقت فراغهم ... أحسست أنه يمثّل. إلا أنها تمثيلية أرى فيها المُخْرِج والمصوّر والملقّن. أراهم جميعًا إحساس كريه. لأنه يفقد الموقف... شعور خنقني أحال فرحتي برؤيته إلى نكدٍ متتابع. سألني وهو ينفث دخان «الشيشة» المرتكزة أمامه:

- ألا زلت تكتب الأغنيات (بالطبع الأغنيات الحزينة)؟ على فكرة أ لم تحاول مرّة واحدة أن تكتب

[1] **الحكاية تبدأ هكذا**، ٨٠- ٨٣. وراجع: الفصل الخامس من هذه الدراسة.

أغنية فرحة؟ أغنية متفائلة؟ جرِّب جرِّب وسوف تنجح. نظرت إليه...

- سوف أظلّ أكتب الأغنيات الحزينة حتى يصل الفرح. أ وتدري متى يصل الفرح؟

- هَزَّ رأسه. قال: لا.

- قلتُ: عندما ترتوي هذه الرمال الحالمة من ماء القمر الفضِّي...

دخلنا المنزل. الفخامة، الهدوء. الترف. إلّا أنني لم أستطع أن أُدخل سالمًا ضمن هذه المجموعة. رأيته في خاطري يقف هناك فوق بئر تُصدر عجلاتها صوت نزيف الأرض. فوق مساحة من الأرض يحرثها.. صوته وراء قطيع من الأغنام يدخل القرية عند الغروب والأطفال يلعبون والنساء يتبسمن من النوافذ والأبواب.. وجدته وحيدًا فجأة.

رفض (سالم) أن أنام بمفردي. ظللت طيلة الليل أقصّ عليه قِصَّة خزّان الماء الكبير الذي وصل إلى القرية بعد أن هاجر معظم أهلها. إلّا أن الشركة التي ستقيم مصنعًا للمياه الغازية ستستفيد منه. كان صمته يخيفني ونظرته العميقة.. كان يرتعش. لم يعلِّق بشيء.. ازددت ريبة. اضطجع فوق سريره. أحسست بالأغنية تنمو في داخلي... تتحدَّد في شراييني.. بدأتْ حُمَّى الكتابة تنتابني. لم أجد ما أكتب عليه. أطفأتُ النور. لم يبق سوى نورٍ ضئيل... أمسكتُ القلم... اهْتَزَّ السرير.. نظرتُ إليه. العَين مصوَّبة إليّ.. سَقَطَ القلم. وسحبتُ الغطاء فوق وجهي. أغمضتُ عَيني بشكلٍ قسريٍّ. لم أنم. انتشر الضوء. سمعتُ الحركة. صِحتُ به. سالم أ تصدِّق حكاية الذِّئب الذي ينام بعَين واحدة؟ ضحك كثيرًا ثم قال: أعذرني فأنا لم أقل لك بأن واحدة من عَيْنَيَّ هي عَين زجاجيَّة.»

بل إن نصّ «**الحِزام**» برُمَّته ليكاد يبدو سردًا روائيًّا لِقِصَّة «**عَين الذِّئب**» القصيرة، أو توسيعًا وتفصيلًا في موضوعتها.

وإذا كان (أبو دهمان) قد وظّف في «**الحِزام**» مفردات الميثولوجيا العربيّة، كالشمس والماء، في تعبيره الرمزي عن القضايا الإنسانيّة، فإنه في ذلك الجزء من نصّه المعنون بـ«**ذاكرة الماء**» ينتقل إلى فكرة طقس الاستمطار في وثنيّة العرب؛ حيث كانوا يعلِّقون السَّلَع والعُشَر بأذناب البقر وعراقيبها، ثمّ يشعلونها، بعد أن يصعدوا بها جبلًا وعرًا، بينا يجأرون بالاستسقاء. وقد أشار (أُميَّة بن أبي الصَّلْت)[1] إلى ما

[1] (١٩٩٨)، **ديوان أُميَّة بن أبي الصَّلْت**، عناية: سجيع جميل الجبيلي (بيروت: دار صادر)، ٧٣- ٧٥. وقارن: (١٩٨٠)، **شرح ديوان أُميَّة بن أبي الصَّلْت**، شرح: سيف الدِّين الكاتب وأحمد عصام الكاتب (بيروت: دار مكتبة الحياة)، ٤٤-٤٥. وفي الكلمات وترتيب الأبيات اختلاف بين الديوانَين واضطراب، وكذلك بين كتب التراث. فاخترنا ما رأيناه أقرب للصواب. وقد وَرَدَ صدر البيت الثاني هكذا: «لا على كَوكبٍ ينوءُ...»، أو «لا على كَوكبٍ بِنَوْءٍ...»! ولعلَّه: «لا عَلا كَوكبٌ بِنَوْءٍ». وحول هذا الضرب من الاستسقاء (انظر ←

يبدو منه أن فكرة هذا الطقس عند العرب كانت اعتقادهم الغريب باستعطاف الله على تلك البقر المحرقة، ومن ثمّ نزول المطر لإطفاء النار، ليُغاثوا بسببها! فقال:

سَـــنَـةٌ أَزْمَــةٌ ، تُخَـيَّـلُ بالنَّا
سِ ، تَرَى للعِضَـاهِ فيهـا صَـريرا

لا عَلا كَوكبٌ بِنَـوْءٍ، ولا ريـ
ـــح جَنُـوْبٍ، ولا تَرى طُخْرُورا

إذْ يَسُفُّوْنَ بالدَّقيقِ ، وكانــوا
قَبْلُ لا يأكلــونَ شــيئًا فَـطــيرا

أيضًا: الراغب الأصبهاني، (١٩٦١)، **محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء**، (بيروت: دار مكتبة الحياة)، ١: ١٥٣؛ البغدادي، عبد القادر، (١٩٧٩)، **خزانة الأدب ولُبّ لُباب لسان العرب**، تح. عبدالسلام محمَّد هارون (مصر: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب)، ٧: ١٤٧؛ الآلوسي، محمود شكري، (١٩٢٤)، **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**، عناية: محمَّد بهجة الأثري (مصر: المطبعة الرحمانيَّة)، ٢: ١٦٤).

ويَسوقونَ باقِرَ السَّهْلِ للطَّو
دِ، مَهازيلَ، خَشْيَةً أنْ تَبُورا
عاقدينَ النِّيرانَ في شُكْرِ الأَذْ
نابِ منها، لِكَيْ تَهيجَ البُحورا
فاشتوتْ كُلُّها، فَهاجَ عليهم،
ثمَّ هاجتْ إلى صَبيرٍ صَبيرا
فرآها الإلٰهُ تُرْسَمُ بالقَطْ
ـرِ، وأمسَى جَنابُهُمْ مَمْطُورا
فسقاها نَشاصُهُ واكِفَ الغَيـ
ـثِ مِنْهُ إذ رادعوهُ الكبيرا
سَلَعٌ ما، ومثلُهُ عُشَرٌ ما،
عائلٌ ما وعالت البَيْقُورا

وقال شاعر آخر، منتقدًا هذا الطقس:

أجاعلٌ أنت بيقورًا مسلَّعةً ذريعةً لك بين الله والمطرِ؟![1]

ذلك أن (أبا دهمان) يصوِّر ممارسةً طقسيَّةً شبيهةً، يقوم بها (حِزام) مع ثورِهِ، حينما جفَّت البئر؛ إذ يقول إنه: «**خلع ملابسه كلّها، وبدا يحثو التراب على جسده الذي يُشبه نبتةً عرّاها العطش، واتَّجه إلى الله متضرِّعًا: يا إلٰهي اسقني! كرَّرها ثلاثًا ثم عاد إلى جانب ثورِهِ، وظَلَّ يهمس في أُذنه إلى أن أتى المطرُ من كلّ مكان.**»[2] وربما كان هذا طقسًا ظلّ معهودًا في القرية، يمتح من معين الميثولوجيا العربيّة العتيقة. غير أن ما يعني هذه القراءة هاهنا هو تأصيل هذه التوظيفات الأُسطوريّة-الشِّعريّة، التي كان يتوسَّلها الكاتب للتعبير عن أفكاره، (من معدنها القديم).

[1] الراغب الأصبهاني، ١: ١٥٣.

[2] الحِزام، ٩٣.

ويتزامن (طقس الاستمطار) مع (طقس الخِتان)، ومع اجتياز اختبار الشهادة النهائيّة في المدرسة الابتدائيّة. حيث لم يكن لأهل القرية أن يصدِّقوا قِصّة الاستمطار قبل أن يُصبح صاحبُها رجلًا، ولن يُصبح كذلك ما لم يجتز اختبار الخِتان، الذي يعبِّر به الكاتب، من خلال بشاعة طقسه التقليدي، عن بشاعة طقوس التقاليد القرويّة في التخلّص ممّا يسمّونه: «اللحم العار». هذا الطقس الذي يحفظ الفتى نَسَبَه استعدادًا له، بل إن أبناء القُرى- كما قال- يتهيّئون «**له منذ لحظة الولادة، كما لو أنه اليوم الوحيد الذي يستحقّ الحياة.**»[1] وهو يؤهِّل صاحبه- كما ذكر (حِزام)- إلى الرجولة الحقّة، وتَرْكِ الغناء السلبي المراهق، إلى الغناء للحقول.[2] في هذا المعترك التحوُّليّ لم يكن يقف إلى جانبه سوى أختِه ذاكرته

---

[1] م.ن، ٩.

[2] انظر: م.ن، ٩٣- ٩٥.

وأُمِّهِ وقوسِ قزحه. تلك الأُنوثات الثلاث التي تحمل لديه أَعَزَّ ما يتمسّك به من القرية، بما ترمز إليه من أَعَزِّ ما يتمسّك به من التراث. وباجتياز اختبارَي الخِتان والابتدائيّة الحاسمَين، وتأهُّله مِن ثَمَّ لتصديق نَبَئِهِ العجيب عن استمطار (حِزام)، يتأهَّل لمغادرة القرية نهائيًّا، والذهاب إلى المدينة، التي يحصل فيها مع زملائه على تواريخ ميلادهم لأوّل مرّة. إنه انقطاعٌ يشبه الموت، كما قال، لا يقاومه إلّا «**بالماء الذي هو أصل القرية، والمرجع الأمين لذاكرتها، لتاريخها، لصراعاتها، لأسرارها، ولروحها أيضًا، كما يقول حِزام.**»[1] هذا هو زاد رحلته إلى عالمه الجديد، والحَبْلُ السُّرِّي الذي ظلّ يربطه بأُمِّه/ القرية.

ومن نافلة القول إن على القارئ إزاء نصٍّ رمزيٍّ كهذا أن يتلبَّث تأويليًّا إزاء كلّ كلمةٍ فيه، رابطًا إيّاها ببنية المعنى

[1] م.ن، ٩٦.

الكلِّيّ الكامن في باطن النصّ، بوصفه نصًّا شِعريًّا، يصوِّر تحوُّلات قريةٍ عربيّةٍ إلى أجواء عصرها الحديث. إنه تحوُّلٌ أراد فيه (حِزام) أن يزوِّد بطل النصّ بوثائق تراث القرية قبل مغادرته إيّاها؛ ليضمّها إلى تركة الجارة العجوز، التي سبق أن تملَّكها. أي أنه سيغادر القرية وفي جعبته تراثان: تراث أسلافه، وتراثٌ آخر نقيض، كان قد عَبَّر عنه عَبْر تصويره شخصيّة الجارة العجوز.

وفي هذا المفترق يومئ السارد إلى وقوفه بإزاء ثلاثة حكماء: حكيمَين منهم كانا منقسمَي الرأي حول مضامين تراث القرية من الأفكار، وهما (حِزام) وشخص آخر من القرية، كانت له أفكاره الموغلة في «حسِّيَّتها»، فيما تتصوّره عن الكون والطبيعة. وكأنما الكاتب يومئ بهذا إلى ثقافةٍ تراثيّةٍ مغرقةٍ في جاهليّتها، تتمثَّل في هذا الحكيم، تُقابل ثقافةً أخرى تتخفَّف من ذلك الإغراق في النظر إلى المجتمع والطبيعة، كان يمثِّلها حزام. وبمعنى آخر: ثقافة البقايا

الجاهليّة من التراث، وثقافة أخرى هجينة، تقع بَين بَين. وتلك حالٌ مرَّت بها الثقافة العربيّة في الجزيرة، إلى عهد قريب، وتحديدًا إلى نهوض الدولة السعوديّة الحديثة في القرن العشرين.

أمّا الحكيم الثالث، فيمثِّل وافد الثقافة الغربيّة. وقد صوَّره من خلال شخصيّة ذلك العائد من مملكة (السويد) مع ابنته، وما أحدثتْه حكاياته عن المجتمع الغربي، وحكايات ابنته، مع ما جلباه إلى القرية من آلات- كانت أبرزها الساعة- من ثورةٍ «إبستملوجيّة» فكريّة، جعلت القرية تستيقظ على «**أن هناك عالمًا خارج قريتها وما يحوط بها من قرى**»[1]، قائلًا: إن هذا «**ممّا هيَّأَ القرية نفسيًّا لرحيلنا نحن أولادها إلى المدينة.**»[2] ومع هذا فهو تهيُّؤ جاء محفوفًا بحَذَرٍ

[1] م.ن، ٩٧.

[2] م.ن، ٩٨.

وريبةٍ، دَفَعا (حِزامًا) إلى تزويد ابنه والبطل (السارد) بـ«سِروالَين»، يحفظان عليهما شرفهما الجنسيّ والمالي![١] وذلك في وقتٍ لم يعد مناصٌ من التسليم بغلبة رياح التغيير أو الهجرة، حتى لقد ضحَّى أبو السارد بمعظم المبلغ، الذي تطوَّع أهل القرية له به للعلاج من فتق أَلَمَّ به، في سبيل رحلة ابنه التعليميّة إلى المدينة.[٢]

إن التعالق بين الفصول الثلاثة التي يدرجها (أبو دهمان) تحت العناوين الثلاثة: «**قوس قزح**»، «**ذاكرة الماء**»، و«**مدينة السحاب**»، هو تعالقٌ رمزيُّ الدِّلالة، يشبه- في إشارته إلى النقلة الثقافيّة والحضاريّة التي شارفها الكاتب- ما تصوِّره الآية القرآنية الكريمة:

---

[١] انظر: م.ن، ٩٩.

[٢] انظر: م.ن، ٩٨.

﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ، إِنْ كُنْتُمْ في رَيْبٍ مِنَ البَعْثِ، فَإِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ تُرابٍ، ثُمَّ مِنْ نُطْفَةٍ، ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ، ثُمَّ مِنْ مُضْغَةٍ، مُخَلَّقَةٍ وغَيْرِ مُخَلَّقةٍ، لِنُبَيِّنَ لَكُمْ، ونُقِرُّ في الأَرْحَامِ مَا نَشَاءُ، إلى أَجَلٍ مُسَمًّى، ثُمَّ نُخْرِجُكُمْ طِفْلًا، ثُمَّ لِتَبْلُغُوا أَشُدَّكُمْ، ومِنْكُمْ مَنْ يُتَوَفَّى، ومِنْكُمْ مَنْ يُرَدُّ إلى أَرْذَلِ العُمُرِ، لِكَيْلا يَعْلَمَ مِنْ بَعْدِ عِلْمٍ شَيْئًا. وتَرَى الأَرْضَ هَامِدَةً، فَإِذَا أَنْزَلْنَا عَلَيْهَا السَماءَ، اهْتَزَّتْ، ورَبَتْ، وأَنْبَتَتْ مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ﴾.[1]

وسيأتي الفصل المتعلِّق بـ«**مدينة السحاب**» استكمالًا لذلك الاهتزاز الخِصب، الذي أصاب بطل النصّ، وأصاب أهل القرية من حوله، في كلّ مقوِّمات حياتهم الذهنيّة والنفسيّة والاجتماعيّة.

لقد كانت أُولى صدمات الفتَى، فيما كان يدخل «**مدينة السحاب**»- وهو اسمٌ يذكِّر القارئ بأسماء المدن الغربيّة،

[1] سورة الحجّ، آية ٥.

كـ«مدينة النُّور»، أو «مدينة الضباب»- أن انكسرت مِـحبرته ولوَّثت ملابسه وكلّ ما اشتراه له أبوه. فكانت تلك لديه كارثةً لم يُزِلْها إلّا اختراعٌ سحريٌّ يزيل الحِبر عن كلّ شيء، وكان أيضًا من صناعةٍ سويديَّةٍ، كالحكيم الذي عاد من قبلُ إلى القرية. والمِحبرة المكسورة هاهنا وإزالة آثارها بالمزيل السويديّ هو إيماءٌ إلى إزالة آثار الثقافة التقليديّة بالوصول إلى «مدينة السحاب».

أمّا الموقف الثاني، فقد كان في اكتشاف الفتَى أن فنون المدينة أغنَى وأغزر من فنون القرية، على أنها فنون جنون.[١] وهو جنون كانت قد غَزَتْ لَوْثَتُه الساردَ من قبلُ، منذ أن كان ما يزال في القرية.

وفي المدينة أيضًا عرفَ الفتَى جوع البطن، وجوعًا آخر، وهو يشاهد الممرِّضات الجميلات كلّ صباح، ممّا لم

[١] انظر: الحِزام، ١٠١- ١٠٢.

يألفه في القرية. وإذ يستذكر أُسطورة (حِزام) عن مدائن الكنز التي تمثِّل أصل نشوء المدن، أخذَ يَعُدُّ ما يكتنزه المستشفى المجاور له رمزًا لذاك الكنز، بما يحتويه من إطلالةٍ أعمق على أجواء المدينة الحديثة، في علمها وتحرُّرها.[1]

هنالك يستذكر السارد شظف القرية، وهي تعالج جراحها بالبول والتراب والشمس، وتستخدم السكاكين في تخليص الجسم من الأجسام الغريبة، كالشوك، أو في تزويد الأجسام بأجسام أخرى، في ذبح الماشية.

لقد اكتشف الفتَى في المدينة جسمه لأوّل مرّة، من خلال اكتشافه نموَّ أظافره، التي كانت أداته الأخرى إلى جانب السكاكين في القرية، مثلما سيكتشف من بَعْد بقية أجزاء الجسد في (باريس)! وكأنما جسد المرء في القرية يغدو جزءًا من أجساد القرية، أو من جسد الطبيعة بمجملها، دون

[1] انظر: م.ن، ١٠٣.

شعوره باستقلال. وهو ما أخذ السارد يَشعر بتحرُّره من وطأته إبّان إقامته أوّل مرّة في مدينة.

إن قُرْب الفتَى وأصحابه من (الشمس) في المدينة- برمزيّة الشمس التي سبق الوقوف عليها في هذه القراءة- لم يكن، كما عبَّر السارد، خيرًا كلَّه؛ فلقد عانَى، إلى الجوع، جفافَ المدينة، مقارنةً بالقرية، كما عانَى نظامَ المدينة في شتَّى تفاصيلها؛ ذلك النظام الذي صوَّرَ تأثيره في طبائع الناس وسلوكهم، رجالًا ونساءً، وهو ما كان يجرحه بعمق، ولا سيما وقد كان في هذا الطَّور، وبعد أن اختتن، يَعُدُّ نفسه رَجُلًا، حسب الأعراف القَبَلِيَّة.[١] هذا إضافة إلى التجربة الاقتصاديّة التي صُدِم بها في المدينة، التي لا مجّانيّة فيها لشيء، ولا أمل فيها لحياةٍ في ظلّ نظامٍ كالنظام الذي عَهِدَه في القرية، من الإيثار والتعاون والتكاتف. فحتى ذلك القريب

[١] انظر: م.ن، ١٠٤- ١٠٥.

الثريّ الذي كان سببًا في الفتق الذي أصاب أبا البطل لم يجد لديه ما يرجوه، وإنْ على سبيل التعويض، عمّا حَدَثَ لأبيه بسبب ما حمله له من أكياس القمح الثقيلة. إن ذلك القرويّ الثريّ الذي تحوَّل إلى مدنيٍّ قد انسلخ حتى من دِينه، وهو يُقسم على المصحف أنه لا يملك ريالًا واحدًا في جيبه.[1] ولم تَكْفِ المدينةَ هذه الحلقةُ من ترويض نفسيّة الفتَى القرويّ، ببراءتها وسذاجتها- إنْ بعامل صغر السِّنّ أو بعامل الخلفيّة الاجتماعيّة المختلفة- بل ما أن عاد من رحلته قاصدًا ذلك القريب الثريّ، حتى أوقعتْه المدينة في تهمة سرقة جاره، وأنه إنما ذهب ليُخفي ما سرق لدى قريبه في مدينةٍ أخرى.

يتذكَّر الفتَى أباه وأُمَّه، وجُملة «**لا تنسَ الله!**»، التي غرستْها أُمُّه فيه قبل أن يسافر، فيدعو اللهَ أن يكشف عنه تلك التهمة، التي كان يشغله في عاقبتها ما هو أكبر من

---

[1] انظر: م.ن، ١٠٦.

السجن أو قطع اليد، وهو أن تعصف بمستقبله، وهو النموذج الجديد الذي أُعجِب به أهل القرية في نجاحه الدراسي، على الرُّغم من عدم تمتُّعه بمقاييس القرية في الشجاعة وقوة الشكيمة. واستجاب الله، فشُلَّ المُدَّعِي لـمّا اكتشف أن ابنه هو السارق، فجاء يطلب العفو.

ابن المدينة هو سارق أبيه، إذن، وليس ابن القرية![١]

لقد كانت هذه المرحلة- كما قال السارد- هي أتعس مراحل حياته. وهو يكتشف المرّة تلو المرّة تبدُّل أحوال القرويّين في المدينة، حتى أولئك الذين كانوا يَدينون لأبيه بمعروف. فها هو ذا يقصد أحد أقربائه الآخَرين في المدينة نفسها، كان قد باع- كما قال- «**حتى نصيبه من الرياح في قريته قبل أن يهاجر**»[٢]، فما كانت حالته معه بأحسن من

[١] انظر: م.ن، ١٠٧- ١٠٨.

[٢] م.ن، ١٠٩.

السابقة؛ إذ ما كان من ذلك الرجل إلّا أن ذهب بالفتَى إلى صاحب متجرٍ من القُرى المجاورة ليَكْفَلَهُ، وما كان من هذا الأخير إلّا أن سَخِر من الفتَى وهو لا يحمل مالًا كالرجال، ممّا أثار حفيظة الفتَى وأصدقائه إزاء هذه الإهانة التي تقذف المدينةُ بها القريةَ، فخرجوا بسكاكينهم لتصفية الحساب مع صاحب ذلك المتجر، لولا أنْ حالَ جارُهم- الذي ذكر السارد أنه كان يعرف تاريخ القرية ومقاومتها للاستعمار العثماني- دون نواياهم، فعرض عليهم شراء ما يحتاجونه دَينًا إلى نهاية العام، حين يستلمون مخصَّصاتهم، وَفق شروطٍ وَضَعَها. وقد أبدَى لهم كرمًا أيضًا باستضافته إيّاهم ومنحهم ساعةً منبِّهة، لكنه كان كرمًا كذلك وَفق شروط المدينة ومقتضياتها المادِّيَّة.[1]

[1] انظر: م.ن، ١١٠- ١١٢.

وهكذا، فإن مدينة السحاب بلا سحاب، ولكنها مع ذلك كانت تحمل للسارد معنى المستقبل الذي يحلم به ويحلم به أهل القرية. لقد كان التحوُّل من القرية إلى المدينة بمثابة ذلك التحوُّل الأُسطوري بين عالم الجِنّ وعالم الإنس الذي حَكَتْ عنه (أُمُّ السّارد) في أحد فصول النصّ بعنوان «**زمن الجِنّ**».

وهكذا علَّمت المدينةُ الفتَى السرقةَ تحت وطأة العَوَز- تلك الجريمة التي برّأه الله منها حينما اتّهمه بها جاره- فها هو ذا، رغم تفوُّقه في الموادّ الدِّينيَّة في فصله، يسرق الأحذية من المسجد، بما فيها أحذية مدرِّسيه، يبتغيها لنفسه تارةً ولأُمّه تارةً أخرى. كيف لا، وهو يتهيَّأ ليلعب دور أبيه، سيِّد البيت، دون أن يَلْوِي على شيء يؤهِّله لهذا الدور؟

وفي فصل النصّ المعنون بـ«**زمن الجِنّ**» يضرب الكاتب ثلاثة رموزٍ للتحوُّلات التي كانت تقتضيها مرحلة المدينة: أُسَرِيًّا، واجتماعيًّا، ونفسيًّا، وذلك من خلال ثلاث

حكايات أُسطوريّة، يرمز عنوان هذا الفصل من النصّ إليها. فبغياب الأب- الذي جاء الخبر عن فشل العمليّة الجراحيّة التي أُجْرِيَتْ له- يواجه الفتَى تجربة الموت: موت الأب. (الأب) بما يعنيه في ثقافةٍ أبويّةٍ من معانٍ، تجعل لمفردة «الأب» إسقاطاتها الرمزيّة المتعلِّقة بمُجمل الثقافة السكونيّة التقليديّة.

وإزاء حُزن الفتَى لجأت أُمُّه في إحدى الأماسي إلى مواساته بقِصَّةٍ رمزيّة، عن عَبْدٍ فَقَدَ ابنَه فتحرَّرَ من حُزنه عليه بالغِناء، لـمّا انطلق إلى عمله وأخذ يغنِّي على البئر.[1] وهنا يحضر عنصر الغِناء مرّةً أخرى ليحمل في النصّ ذات الدِّلالة السابقة من معنى التحرُّر والاستقلال والإنجاز الذاتيّ، ولكن في طَورٍ جديد. وكأنما تلك الحكاية التي تشير إلى تحرُّر العَبْدِ المملوك من حُزنه وعبوديّته بوساطة الغِناء- أو بمعنى

[1] انظر: م.ن، ١١٦.

آخَر تحويل بكائه على الماضي إلى حافزٍ للمستقبل ومشروعٍ إليه- تُحيل إلى هذا الطَّور النفسي الذي مرّ به البطل، بين حياته في كنف أبيه وإحساسه الجديد بتحمُّل المسؤوليّة، كرَجُلٍ حقيقيٍّ. وإذا كان هذا هو المدلول على المستوى الشخصيّ للبطل، فلكأنه هو المُسقَط الرمزي على المستوى الاجتماعي والثقافي أيضًا.

أمّا الحكاية الأُسطورية الثانية، فتروي قِصّة انفصال عالم الجنّ عن عالم الإنس. وهي تعزو سبب ذلك الانفصال إلى عدم تنفيذ شروط الزواج بين العالَمين، تلك الشروط التي تنصّ على: «**ألّا يقول الإنسيّ لزوجته يومًا ما إنها جميلة جدًّا لولا أن لها قوائم ماعز**»[١]. وكأنما هو يورد ذلك أُمْثولةً على عالم المدينة، أو على القروي إزاء عالم المدينة؛ حيث كان عليه ألّا يقول إن المدينة جميلة لولا كذا وكذا؛ فالشرط الحضاريّ

[١] م.ن، ١١٩.

القائم أن يتقبّل عصر المدنيّة بجماله ويرضَى بقُبحه، وإلّا فإن الانفصال نتيجة حتميّة لا محالة. وعندئذٍ سيتسبّب القرويّ المتزوّج من المدينة دون الوفاء بشروطها، ليس في الانفصام عنها فحسب، بل أيضًا في أن تتحوّل قبيلته الكريمة إلى العبوديّة، وأن يصبح حالها- كما قال-: «**حال الطرف بجهاتنا**»[١]. وليس له بعدئذٍ من مُنقِذٍ إلّا في مثل ما أنقذ العَبْدَ المملوكَ في الحكاية السابقة، من الإقبال على العمل والتزوّد بالغِناء، أي في روح باعثة من جديد على الحريّة والاستقلال.

أمّا الحكاية الثالثة، فتصوِّر موقفًا أُسطوريًّا نجهل مصدره- إنْ كان له أصلٌ ميثولوجيٌّ- حول إنقاذ أُمِّه خفّاشًا من الموت، زَعَمَتْ أنه كان يحمل روحًا معذّبة لأحد أجداده. وخلاصة مغزى هذه الأُسطورة الثالثة تشير إلى فضيلة العمل للحياة الدنيا كالعمل للحياة الآخرة، أو كما

[١] م.ن.

قالت أُمُّ الفتَى: «**الله سبحانه يودّ أن نعمل لحياتنا كما نعمل لآخرتنا**»[١]. فالبطل في هذا المنعطف من رحلته- وهو يَشهد شيخوخة أُمِّه وكفَّها عن الغِناء، ويعلم مرض أبيه الميئوس من شفائه، ويرى أخته (ذاكرته) النائمة أو شِبه النائمة- في إيماءةٍ غامضةٍ إلى مرضها هي الأخرى- ويُدرك مِن ثَمَّ ما بات يكتنف بيته من مرضٍ عامّ- لا يجد، والحالة هذه، من سبيلٍ إلّا أن يواجه الواقع بجسارةٍ واعتمادٍ على الذات، مع لجوئه إلى (حِزام)، الذي زوّده ببعض المال، مؤكِّدًا في حَزْمٍ على مبادئ الرجولة والأصالة والاقتصاد، تلك المبادئ التي كان دائمًا مُوَجِّهَ السارد إليها، معربًا كعادته- بوصفه ضمير القرية- عن تردُّده أصلًا في قبول المشروع المستقبليّ الذي كان الفتَى مقبِلًا عليه. فيعود الفتَى إلى المدينة دون أن يكون أمامه خيارٌ آخر غير العودة. وها هو ذا يُعيد الحذاء- الذي

---

[١] م.ن، ١٢٢.

كان اختلسه من المسجد كي يُهديه إلى أُمِّه- لأن الأُمّ قد قَبِلَتْ الهديّة ورفضتْ السرقة؛ ولأن الفتَى فيما يبدو قد استوعب الدرس، فأخذ يوفِّق بين قِيَم القرية الأصيلة وضرورات المدينة النفعيّة، يخوض ذلك كلّه في مواجهة جديدة.

ويتَّضح مجدَّدًا من كلّ هذه المعطيات أن القارئ في حاجة إلى استقراءٍ شِعريٍّ ميثولوجيٍّ للنصّ كي يصل إلى مدلوله، أو شِبه مدلوله، الذي يظلّ يكتنفه ضباب التهويم الشاعريّ. وهو ما يبدو متجافيًا مع طبيعة الجنس الروائي الخالص، بوصفه عملًا منفتحًا على قضايا الإنسان بلغة شفّافة، توصيليّة نِسبيًّا، لا تُغرق إغراقَ الشِّعر في استعاريّتها ورمزيّتها، بمقدار ما تحاول الاقتراب من الواقع، حتى في مستوياته ذات المضامين الأُسطوريّة؛ من حيث إن نموذج

الخطاب القصصي نموذجٌ كنائيٌّ، كما يشير (رولان بارث)[١]، فيما نموذج الخطاب الشِّعري نموذج استعاريّ. ذلك أن (أبا دهمان) يُشَعْرِن حتى ما يمكن أن يكون من نَصِّه ذا رصيدٍ من الواقع؛ إذ يُسقِط عليه من الدِّلالات الشِّعريّة الواسعة ما لا يُدرَكُ خارج هذا التصوُّر الشِّعريّ للنصّ، من حيث هو في النهاية: «قصيدة-رواية». ويمكن أن يعود القارئ إلى شواهد هذا في تصوير طقس الخِتان، على سبيل المثال، أو تصوير شخصيّة القرويّ العائد من المدينة (العاصمة)، وما لَبِسَ أهلُ القرية من هداياه على ملابسهم القديمة، وكأنهم يلبسون «**عاصمة فوق قرية**»، أو حتى في إشارته إلى سِنّ (العاصمة) الذهبيّة، أو الساعة التي جلبها ابنُ القرية وابنتُه عائدَين من مملكة (السويد).

---

[١] انظر: (١٩٩٣)، **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**، تر. منذر العياشي (جازان: نادي جازان الأدبي)، ٣٧.

أمّا الفصل المعنون بـ«**الخروف والكاتب**»[١]، فهو، على طوله، يبدو حشوًا، لا يتّسق وتلك البنية الكلّيّة للنصّ، حسب تأويلها الذي حاول الدارس طرحه في هذه القراءة. ذلك أن الكاتب- وإنْ حاول تضمين هذا الفصل إلماحات إلى تلك المفارقات الثقافيّة بين القرية والمدينة- ما يلبث أن يلجّ في استطرادات حكائيّة وخرافيّة لا تنمو بأحداث النصّ، مع استغراقها منه أكثر من عشرين صفحة. هذه الصفحات ليس فيها إلّا أنّ أولئك الفِتية، ومنهم السارد- وبعد أن عادوا إلى المدينة وشعروا بالغربة والوحشة- اتّخذوا نُزلهم الذي كانوا فيه قريةً بديلةً، كاتبين اسمها على جدار البيت الخارجي، حاملين سكاكينهم وأحزمتهم بعد العودة يوميًّا من المدرسة. كما أنهم، للتعبير عن استقلالهم عن المجتمع، قرّروا أن لا يُصَلُّوا مع جيرانهم في المسجد ذاته بل يقيموا

---

[١] انظر: الحِزام، ١٢٧- ١٤٨.

صلاتهم مستقلّين. هذا الشعور بالاغتراب وعدم الانتماء لم يكن لأنهم قرويّون فحسب، ولكن لأنهم أيضًا صغارُ سِنٍّ في عيون الآخَرين.

ثم يحكي بعدئذ في ذلك الفصل قِصّة أحد أصدقائه، عاد يومًا مجرَّدًا من سكّينه؛ لأن جارهم قد استولى عليه حين وجده يتحدّث إلى ابنته. ويمضي في سرد ذهابهم إلى ذلك الجار، وإعادة السكّين والحِزام إليهم من قِبَل زوجته. ومن ثَمَّ نشوء علاقة بين الفتَى صاحب السكّين وتلك المرأة، حين راودته عن كتابة رسائل لها، ليصبح معروفًا من بعد بأنه كاتب الحيّ لسائر النساء. وبذلك عاش ذلك الصديق عيشةَ (يوسف) لدى (عزيز مِصْر)، وكانت حاله مع نسوة الحيّ كحال يوسف مع النسوة اللائي قطَّعن أيديهنّ. وكاتب الحيّ ذاك يشير بالفعل إلى أن منزل تلك المرأة كان اسمه (مِصْر)، ويحكي حكايةً خرافيّةً أخرى حكاها لتلك المرأة عن مِصْر. إذ زعم أن (فرعون)- وأصل اسمه: (عون)-

كان يعالج النساء بالسِّحر في (قرية مِصْر)، ففرّ لما شعر بالتهديد بقتله، فسُمي (فَرَّ عَوْن)، ليلتقي في طريقه بتاجر مهاجر من جنوب الجزيرة، اسمه (هامان). وقد عرف كلٌّ منهما للآخَر قدرته على السِّحر و«التعمية»، فصارا- كما قال السارد- «**رَجُلًا واحدًا**». فقَدِما بسِحرهما أرض (مِصْر)، ثمّ بحيلة استطاع فرعون أن يستولي على المُلْك هناك. ومن خلال هذا يشتقّ الكاتب عنوان هذا الفصل: «**الخروف والكاتب**»؛ فلقد كان أصدقاء كاتب الحيّ خِرفانًا من وجهة نظره؛ لأنهم قد انصرفوا إلى دروسهم وانصرف هو إلى كسب المال والمودّة بكتابة الرسائل للنساء؛ ولذلك كان رَجُلًا حقيقيًّا وكانوا محض خِرفان. وهو ما كان يراه في الفتَى أهلُ القرية أيضًا؛ لأن مقاييس النجاح لديهم كامنة في: الفحولة و«الفلوس»، لا غير.

فهل كان الكاتب يريد فقط أن يقول إن عالم النساء في المدينة يختلف عن عالم النساء في القرية، اختلافَ مجتمعِ

النفعيَّةِ والإغواءِ عن مجتمع الإيثار والحفاظ؛ إذ لا مكان لكاتبٍ في قريةٍ، كما قال؟ وهل كان الأمر يقتضي منه كلّ تلك التهويمات والاستطرادات، لولا أنه لا يكتب روايةً نثرّيةً وإنما يكتب «قصيدةً-رواية»؟!

على أن هذا الفصل قد تضمّن لقطات أخرى من سيرة البطل، كعودة الأب بعد إجراء العمليّة، وتجربة السارد ذَبْحَ الخروف نيابةً عن أبيه في «عيد الضحيّة» لأوّل مرّة؛ إذ ذَبَحَ الخروفُ الخروفَ! ثمّ ما يحكيه عن مشكلة الأب في فقدان ثَوْرِه، وقراره بيع خنجره الثمين كي يشتري ثورًا، وما واجهه من ذلك القريب المهاجر إلى المدينة- وهو نفسه الذي كان قد لجأ إليه البطل من قبل- من موقفٍ سلبيٍّ، قابله موقفٌ إيجابيٌّ لأحد أبناء القرية المُسْتَجْدِيْنَ للصَّدَقات من العاصمة، بما يؤكِّد الصورة النمطيّة عن أبناء القُرَى النُّبَلاء مقارنةً بأبناء المُدن النفعيّين.

وهكذا فإن هذا الفصل، أو معظمه على الأقل، لو حُذِف من الرواية لما اختلّ بناء السرد في نصّ «**الحِزام**»، لولا أن الكاتب قد أقحم فيه تسجيل بعض الحكايات الشعبيّة، والتنويه بجذاذات متفرّقة من الأعراف والعادات التقليديّة، دون أن ينتظمها رابطٌ في كثير من هذا الفصل. ولا تعليل واضحًا لهذا سوى أن الكاتب لم يكن يراقب تطوُّر نصّه حَدَثِيًّا، كما يفعل كاتبُ روايةٍ، بل هو- كأسلوبه بعامّة- يقفز قفزات شاعريّة مفاجئة وسريعة، ليرسم لوحات ولقطات، وفي ذهنه إنجاز عملٍ أشبه بقصيدة، بنِسبيّة ما يكون بين وحدات القصيدة الشِّعريّة من علاقة. وهكذا يبدو أن الترهُّل في ذلك الفصل كان هدفه إطراف القارئ بتسجيل مقتنيات الذاكرة القروية، أكثر من اقتضائه في نسجٍ روائيّ.

وينتهي المطاف بما يواجهه البطل من تمزُّقٍ أُسريّ، نتيجة انتقال أُمِّه إلى بيتٍ آخر، وتزوُّج أبيه بامرأة أخرى،

وزواج أخته، وفراق حبيبته (قوس قزحه) مخطوبةً، حتى لم يبق إلى جانب البطل إلّا (حِزام) و(الصخرة/ الذاكرة):

«اختفتْ القرية، ولم يبق لي إلّا حِزام، الذي اصطحبني نحو الصخرة الكبيرة التي كُنّا ندعوها «الذاكرة»، وهي الصخرة الوحيدة التي كانت تتوّجها نبتة نادرة يرويها حِزام كلّ مساء. بالقرب من هذه الصخرة تدفن النساء عذاباتهنّ، وهكذا يفعل الشعراء... ورأينا أبي وأُمّي وأُمّ قوس قزحي آتين من بعيد. وضَعَ حِزام يدًا على رأسي، والأخرى على الصخرة. الصخرة الذاكرة. ولم أر الشمس تشرق بعد ذلك اليوم. ولكنّني كنتُ قد تركتُ القرية حاملًا معي سرّي الذي لا أبوح به إلّا لصورة أبي.»[١]

في ترميزٍ إلى فقدان الماضي، بذاكرته، وإشراقه، وخِصبه. إنه فقدان الأمل، والانقطاع عمّا قبل إلى ما بعد، وصولًا إلى

[١] م.ن، ١٥٧.

خاتمته في (باريس)، وتحوُّل التراث إلى كتاب بالفرنسية، يلقي عليه (حِزام) نظرة شوق، ويسعد حينما يرى البطلَ- وهو يقرأ مقاطع من النصّ من اليسار إلى اليمين- «**يرى العالم من طرفَيه**». ثمّ ما أعقب ذلك من مرض حِزام، آخِر خيوط الذاكرة، وحامل ضمير القرية. تلك الشخصيّة التي صارت عنوان العمل، وليست بشخصيّة سرديّة، بل هي معنى شِعري؛ يعني الأصل، والقرية، والأصالة، والذاكرة، والتراث. ولذلك فإن مشهد رعاية رجال القرية لـ(حِزام) وحراستهم إيّاه هو تعبير عن رعاية الماضي وحراسة تراثه من تأثير الحاضر وتحوُّلاته. على حين لم يكن يُقِرُّ حِزامٌ بمرضه، وهو الرجل الذي لا يعترف إلّا بالموت مرضًا؛ فهو لا يرى ادّعاءهم مرضه إلّا محاولة لإيهامه. إنهم يحاولون التخلّص منه- ومن كلّ ما يعنيه- بتمريضه، إرهاصًا لموته أو قتله. وحينما يطلب منه السارد المجيء إلى (باريس)، احتفاءً بعُرس الشرق والغرب، والتقاءً لتراث القرية الذكوري

بغضارة الغرب الأُنوثي، في إغراءٍ لِحزام بالتغريب والمكاشفة، يعتذر حِزام:

> **«لا تأتِ لاصطحابي، ولكن أرسل لي كتابك، فربّما يقرأه الأحفاد. أمّا أنا، فقد أوصيتُ لك بحِزامي وخنجري.**
>
> **استلمتُ الوصيّة الثمينة، وعلَّقتُها إلى جانب صورة أبي.»**[1]

إنه طلبٌ من (حِزام) لمَخرجٍ توفيقيٍّ، يفيد من تحوُّلات الرؤية مستقبلًا في حين يبقَى الثابت من الهويّة، سلاحًا لا ينبغي للبطل أن يتنصَّل عنه. ويُعَدُّ قبول البطل بالوصيّة، بتبعاتها، قبولًا بتلك الرؤية التوفيقيّة، بيد أن تَرِكَة حِزام تبقَى

[1] م.ن، ١٦٠.

معلَّقةً إلى جانب صورة الماضي؛ فلم يكن ليلبس الحِزام والخنجر في (باريس)، وإنما سيحتفظ بهما كذكرى ثمينة.

ومن خلال هذا النصّ يتبدَّى كيف أن الكاتب، إذ لا تُسعفه اللغة الروائيّة بما يَوَدُّ الإفضاء به، يلجأ إلى استيظاف لغة الشِّعر. تلك اللغة التي لم تَعُد في النصّ مجرّد أسلوبٍ كتابيٍّ، وإنما صارت في ذاتها شخصيّة سرديّة ومشهدًا حدثيًّا.

* * *

هذا ما كان من شأن «**الحِزام**» لـ(أبي دهمان).

وفي الفصل التالي نواصل استقراء هذا الضرب من الحساسيَّة الكتابيَّة (القصيدة–الرواية) من خلال نموذجٍ ثالث.

الفصل التاسع

الغيمة الكتابيَّة

(قراءةٌ في سديم القصيدة-الرواية)

بحث شارك به المؤلِّف في:

مؤتمر النقد الأدبي الثاني عشر، حول «تداخل الأنواع الأدبيَّة»،

بجامعة اليرموك، كلية الآداب، قسم اللغة العربيَّة، الأردن،

٢٢– ٢٤ / ٧ / ٢٠٠٨

الغيمة الكتابيَّة

(قراءةٌ في سديم القصيدة-الرواية)

يمثِّل نَصّ «**الغيمة الرصاصيَّة**»، لـ(علي الدميني)[1]، أَثَرًا من آثار هجرة بعض الشعراء في (السعوديّة) من عالَم الشِّعر إلى عالَم السَّرد. وهذا النصّ- الذي أرسله إليَّ المؤلِّف من مدينة (الظهران)، بتأريخ ٤/ ٢/ ١٩٩٨، قائلًا: «**لعلّ هذه الغيمة النقيّة الخالصة للحرف والنَّدَى تصلكَ وقد تخفَّفَتْ من صمتها ورصاصها**»- هو نصٌّ ملبَّدٌ بالصمت والرصاص بالفعل. ذلك أنه نَصٌّ سورياليٌّ الأسلوب، وإنْ سمّاه صاحبه «رواية»، مُثْبِتًا تحديده الأجناسيّ هذا على صدر العمل، بخلاف ما فعله (أحمد أبو دهمان) إذ ترك نَصَّه

---

[1] (١٩٩٨)، (بيروت: دار الكنوز الأدبيَّة).

«**الحِزام**»[1] مفتوحًا لرياح التصنيف من قِبَل القارئ، مكتفيًا بدور الكاتب.

إن عنوان «**الغيمة الرصاصيَّة**» ليشفّ للقارئ، منذ أوّل وهلة، عن ذكرى تلك الغيمة الرصاصيَّة التي غطّت عَين الشمس إبّان حرق آبار النِّفْط أيّام غزو (العراق) (الكويتَ). وقد أشار النصُّ إلى ذلك مباشرةً في قوله- وهو يتحدَّث عن أزمة الخليج الثانية-: «**يوم أطفأت الصواريخ موجاتها، وأغلقتْ المدافع فوّهاتها بالهواء، كانت السماء رصاصيّة، تهلّ المطر والقطران ودخان الآبار المحترقة.**»[2] أو قوله: «**أطفأت الكويت مئتي بئر مشتعلة، وانقشع جزء من غيوم البترول الرصاصيَّة التي تحجب الشمس فوق الخليج.**»[3] وهو ما يرسم للنصّ في مخيِّلة القارئ جوَّه

---

[1] (٢٠٠١)، (بيروت: دار الساقي).

[2] **الغيمة الرصاصيَّة**، ١٢٠.

[3] م.ن، ١٥٠.

السياسيّ. بيد أن عنوان النصِّ الفرعيِّ، «**أطراف من سيرة سهل الجبليّ**»، يشكِّل غيمةً أخرى من علامات الاستفهام حول «سهل الجبليّ» هذا وأطراف سيرته.

وسيتَّضح منذ مدخل النصّ أن (سهلًا الجبليّ) هو سارد النصّ وحامل ضميره المتكلِّم، متألِّفًا من هذا الطِّباق بين (السهل) و(الجبل)، وكأنما هو- في الدِّلالة النصوصيّة- سهلٌ ممتنعٌ، ظَلَّ يبحث عنه بطل النصّ. مثلما هو في بُعده التناصِّي مع التراث يحيل على (سُهيل اليمانيّ)، الذي يتطابق رمزيًّا مع المكان الذي ينتمي إليه المؤلِّف (علي الدميني)، في جنوب (الجزيرة العربيّة). ما يعني أن سهيلًا اليماني هو رمز للمؤلِّف نفسه، وأن سيرته هي سيرة المؤلِّف نفسه، لا بصفته الشخصيّة ولكن بماهيّته الرامزة إلى الإنسان العربي. وسيذكِّرنا بقول (عمر بن أبي ربيعة)[1]:

[1] (١٩٩٢)، **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، عناية: فايز محمَّد (بيروت: دار الكتاب العربي)، ص٣٩٧: ٣- ٤.

أيّها المنكِحُ الثُّريّا سُهيلًا، عَمْرَكَ اللهَ، كيف يلتقيانِ!
هي شاميّةٌ إذا ما استقلَّتْ، وسُهيلٌ إذا استقلَّ يمانـي

و(سُهَيْلٌ): كوكبٌ يَمانٍ. وكان- بحسب الأُسطورة- رجلًا يمانيًّا فحلًا فاتكًا، وقيل كان عَشَّارًا على طريق (اليَمَن)، ظَلومًا، فمسَخَه الله كوكبًا، وقد رَوَوْا قِصَّة زواجه بالجوزاء. وكانت الثُّريّا في المقابل امرأةً شاميَّةً فاتنةً متعرِّضةً للخطبة، حسبما جاء لديهم في قِصَّة ما ساقه (الدَّبران) من قِلاص لَمهرها[1].

[1] يُنظر: ابن قتية، (١٩٥٦)، **كتاب الأنواء في مواسم العرب**، (حيدر آباد الدكن- الهند: مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانيَّة)، ١٥٢- ١٥٧؛ الصوفي، أبو الحسين عبد الرَّحمٰن بن عمر الرازي، (١٩٥٤)، **كتاب صُوَر الكواكب الثمانية والأربعين**، (حيدر آباد الدكن- الهند: مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانيَّة)، ٢٨٨- ٢٨٩؛ المعرّي، **شُروح سَقْط الزَّند**، تح. مصطفى السقّا وعبد الرحيم محمود وآخرين، بإشراف: طٰه حسين (القاهرة: الهيئة المصريَّة العامّة للكتاب)، [مصوَّرة عن نسخة دار الكتب سنة ١٣٦٤هـ= ١٩٤٥م]، ٦٥٨ – ٦٥٩؛ ابن منظور، **لسان العرب**، (سهل).

وأهميَّة رمزيَّة سَهْلٍ ستتَّضح من خلال «**الغيمة الرصاصيَّة**»، لا في تركيبته بين «سهل» و«جبل» فحسب، ولكن كذلك في تلك الخلفيَّة التناصِّيّة مع «سُهَيْل اليماني»، الذي لا يمكن أن يلتقي بالثُّريّا، بما هذه الأخيرة رمزٌ شآميٌّ مقابِل رمزٍ يمانيٍّ، وأُنثى تكامليَّة مع ذَكَر، لكن كلًّا منهما في اتّجاه، نكاحهما مستحيل، كاستحالة أن يكون (اليَمَن) (شامًا)، والشام يَمَنًا، في بنية وطنٍ واحدٍ غيرِ واحد، وظروفِ جسدٍ فَرْدٍ لا تلتقي أطرافه. وتلك هي الأبعاد التي ستنشغل بها مضامين النصّ.

في نصّ «**الغيمة الرصاصيَّة**» نقرأ نموذجًا آخَر من نموذجات القصيدة الرواية، يضاهئ «**الحِزام**»، لـ(أبي دهمان)، و«**سَقف الكفاية**»، لـ(محمَّد حسن علوان). بل إن «**الغيمة الرصاصيَّة**» ليكاد أن يبثّ القارئَ الأجواءَ ذاتها التي تبثّها إليه قصائد معيَّنة من شِعر (علي الدميني)، ولا سيما قصيدته «**يمامة على جداريّة الأزمة**»، أو «**غيمة لي وقميص**

لفتنتها»، من مجموعته الشِّعريّة «**بياض الأزمنة**»[1]. فمن أجواء النَّصّ الأول وصوله إلى القول:

بغداد كيف أفرُّ من هلعي عليك
واسيتُ جرحكِ حين غرَّبكِ الزمانُ،
وكنتُ أملأ بابكِ المائيَّ
بالأعراس والحلوى
وأجلو ساعديك
ما مرّ فوق عرائش الليمونِ إلّا وجهكِ العربيّ، يا بغداد
هل هانت لديك
أرواح من نَفَقُوا على سواد الجبال
أحزان من حملوا إلى باب «المعظّم»
عرش أسراهم، وقتلاهم،
وغُصّة كلّ بيت؟

[1] (١٩٩٩)، (بيروت: دار الكنوز الأدبيَّة)، ٦٣، ٨٩.

أرأيت فاجعة الكويت!

لا حلّ إلّا من يديك

لا حلّ إلّا من يديك

فتسوَّري وجه الفرات إلى مخادعهم

وخوني قاتليك[1]

وفي النصّ الآخَر، بعنوان «**غيمة لي وقميص لفتنتها**»، نقف على ثلاثة عناوين لثلاثة أجزاء، هي: «**فجر الاثنين**»، «**مساء الأحد**»، «**صباح الجمعة**». في رمزيّة زمنيّة عدديّة يتنامَى النصّ فيها بين الزوجيّ والفرديّ والجمع، في إشارةٍ إلى هاجسَي الفراق والأمل في العودة؛ فالمدينة- كما يقول في «**فجر الاثنين**»[2]-:

غارقةٌ في هواء من القار،

غائبةٌ في حضورٍ من النار

[1] م.ن، ٧٣- ٧٤.

[2] م.ن، ٩٠.

تائهة في الهويّة والاهتواء

...

فيما يقول في «**مساء الأحد**»[1]:

وأسلمتُ لله أمرَ المدينة مذبوحةً دون ذنبٍ سوى حزنها، ...

ويبزغ الوطن في «**صباح الجمعة**»[2]:

(ولِـيْ وَطَنٌ) قاسَمْتُهُ فِـتْنَـةَ الهوَى
ونافَحْـتُ عن بَطحائـهِ مَن يُقاتلُـهْ
إذا ما سَقاني الغيثُ رَطْبًا مِن الحَيا
تَـنَـفَّسَ صُبْحُ الخَـيلِ وانْهَـلَّ وابِـلُـهْ
وإنْ مَسَّني قَـهْرٌ تَلَمَّسْـتُ بـابَــهُ
فـتُـوْرِقُ فـي قَـلبي بُروقـًا قـبائـلُـهْ

[1] م.ن، ٩٢.

[2] م.ن، ٩٦– ٩٧.

تَـمَسَّكْتُ مِن خَوْفٍ عليهِ بأُمــَّـتي

وأشهرتُ سَيْفَ الحُبِّ هذي قوافلُـهْ

وهذان النصّان الشِّعريّان- «**يمامة على جداريّة الأزمة**»، و«**غيمة لي وقميصٌ لفتنتها**»- مؤرَّخان بتأريخ تلك الأزمة، فالنصّ الأوّل بتأريخ ٢٧/ ١٠/ ١٩٩٠، (الظهران)، والنصّ الآخَر مؤرَّخ: بين يناير ويوليو من عام ١٩٩١. فيما جاء نشر «**الغيمة الرصاصيَّة**» متأخِّرًا، بطبيعة الحال، إلى ١٩٩٨. لكنه نصٌّ يلوب على هذه الرموز والهموم، وإنْ بطريقةٍ أكثر إيغالًا في غموضها، وإبعادها عن الاحتمالات المباشرة للقراءة، وهذا ما شكَّل انغلاقيّة النصّ عن قُرَّائه، بخلاف ما كان ينبغي لنصٍّ نثريٍّ، ناهيك عن نصٍّ روائيٍّ، كما وصَّفه الكاتب. ذلك أن النصّ بدا من الإمعان في البناء التجريبيّ، من جهةٍ، وفي اللغة الشِّعريّة المراوغة، من جهةٍ أخرى، بمنأًى عن تواصل القارئ، حتى إنه ليجعل خاتمة النصّ، تحت عنوان «**في الخِتام**»، في مستهلِّه، ويجعل مستهلَّه، تحت

عنوان «**في البدء**»، في خِتامه. في قلبٍ مكانيٍّ، لا يخلو من تكلُّفٍ، يمكن أن يُذكِّر القارئ بتجارب أخرى، سابقة على «**الغيمة الرصاصيَّة**»، كنصّ «**٤ صفر**»، للكاتبة (رجاء عالِـم). وفهم خِتام «**الغيمة الرصاصيَّة**»- الذي أُدرِج في المستهلّ- لا يتأتَّى إلّا بقراءة النصّ أوَّلًا؛ لأنه هو سياق ذلك الخِتام/ البدء. أضف إلى ذلك أن العمل بمُجمله يتألَّف من نَصَّين: نصٍّ يُشْبه أن يكون سيرةً ذاتيَّةً واقعيَّةً- ويظهر في المطبوع بحبرٍ غامقٍ- ونصٍّ خياليٍّ غرائبيٍّ مُوازٍ- يظهر بحبر باهت، وظيفته أن يقول المسكوت عنه، بأسلوبٍ رمزيٍّ، ممّا تعذَّر الإفضاء به مباشرةً في النصّ الأوّل. إذ يمكن القول: إن النصّ الأخير يَجْبُرُ عُنصر الغياب في النصّ الأوّل. وهو ما أشار إليه المؤلِّف «**في الخِتام**»، بقوله: «**للأصل موقعه وللشرح والتوهّم هامشه.**»[١]

---

[١] **الغيمة الرصاصيَّة**، ٧.

وتمضي أقسام «**الغيمة الرصاصيَّة**» وَفق التقسيم الآتي:

- في الختام: ص٦ - ٨.
- وهج الذاكرة، ١- سهل الجبَلي: ص٩- ٣٤.
- وهج الذاكرة، ٢- سهل الجبَلي: ص٣٥- ٧٤.
- وهج الذاكرة، ٣- الراوي: ص٧٥- ٨٠.
- وهج الذاكرة، ٤- تدوينات الزوجة: ص٨١- ٩٨.
- وهج الذاكرة، ٥- سهل الجبَلي: ص٩٩- ١١٨.
- وهج الذاكرة، ٦- الأصدقاء (١): ص١١٩- ١٣٢.
- عتمة المصابيح، ١- سهل الجبَلي: ص١٣٣- ١٤٨.
- عتمة المصابيح، ٢- الأصدقاء (٢): ص١٤٩- ١٦٠.
- عتمة المصابيح، ٣- الراوي: ص١٦١- ١٦٤.
- عتمة المصابيح، ٤- من أوراق عَزّة: ص١٦٥- ١٨٢.
- عتمة المصابيح، ٥- سهل الجبَلي: ص١٨٣- ١٩٠.
- عتمة المصابيح، ٦: ص١٩١- ٢١٨.
- الأبواب، ١- سهل الجبَلي: ص٢١٩- ٢٣٨.
- الأبواب، ٢- الراوي: ص٢٣٩- ٢٤٢.

- **الأبواب، ٣- سهل الجبَلي: ص٢٤٣ (صفحة عنوان فقط، بلا محتوى).**
- **في البدء: ص٢٤٤- ٢٤٧.**

فما منطقيّة هذا التركيب؟

ذلك ما لعلّها تتكشّف عنه القراءة. إلّا أن هذه اللعبة التجريبيّة ليست بغريبة على ممارسة (علي الدميني) الشِّعريّة، التي اختطَّ فيها نهجًا تشكيليًّا عُرِف به منذ مجموعته الشِّعريّة الأُولى «**رياح المواقع**»، (١٩٨٧)، حيث ينتظم بناءَ تلك المجموعة اثنا عشر نشيدًا، سمّاها بـ«**أناشيد على باب السيِّدة العظيمة**»، وكأنها ألواح ملحمة كَلْكَامش الاثني عشر. وتمثِّل تلك الأناشيد ما يشبه رجع الصدَى للقصائد التي تتخلَّلها، في جهازٍ حِواريٍّ، خرج به الديوان كقصيدة واحدة. وكذا يتشظَّى الزمن في «**الغيمة الرصاصيَّة**» بين نَصَّين متحاورَين في نصٍّ واحدٍ- كما تقدّم-: نصٍّ يشبه أن يكون سيرة ذاتيّة، ونصٍّ خياليٍّ غرائبيٍّ مُواز. ومن «**رياح**

المواقع»، مرورًا بـ«**بياض الأزمنة**»، يُلحظ هذا النزوع الفنّي بشكلٍ أَجْلَى في مجموعة الدميني: «**بأجنحتها تدقّ أجراس النافذة**»، (١٩٩٩)؛ حيث يغذِّي تجربته الشِّعريّة بتجربته السَّرْديّة. وأوّل ما يتبدَّى الشَّبَه، بين تجربة الدميني الشِّعريّة هذه وتجربته السَّرْديّة، من تبويب القصائد في أبهاء وممرّات:

- **بهو الأصدقاء**
- **بهو الجداريات**
- **بهو النحت**
- **ممرّات**
- **بهو الغروب**[١]

[١] انظر: الفَيْفي، عبدالله بن أحمد، (٢٠٠٥)، **حداثة النصّ الشِّعري في المملكة العربيَّة السعوديَّة: (قراءة نقديَّة في تحوُّلات المشهد الإبداعيّ)**، (الرياض: النادي الأدبي)، ٩٧- ١٠٠.

١- وهج الذاكرة، ١- سهل الجبَلي:

ويأتي القسم الأوّل من «**الغيمة الرصاصيَّة**» تحت عنوان «**وهج الذاكرة، ١- سهل الجبَلي**»، حاكيًا على لسان (سهل)، وكيف أن شخوص روايةٍ كان كَتبَها قد غادروا النصّ ليتحوَّلوا من الواقع المتخيَّل إلى الواقع الحيّ. فـ(عَزَّة) تتسلّل من قِصَّتها التي كَتَبَها سهلٌ لتنام إلى جانبه، بينه وبين زوجته، مثيرةً ارتباكه، فما يجد إلّا أن ينتهرها لتعود إلى النصّ. في رمزيّة ستتكشّف عن أن (عَزَّة) ليست بامرأة، بل هي رمزٌ لما يمكن أن يَرَى فيه القارئ جزئيًّا (العراق)- مثلًا- بحسب أجواء القِصَّة المحيلة على أزمة الخليج الثانية، وإنْ كانت الرمزيّة باسم عَزَّة تحمل ظِلالًا أخرى متعلِّقة بالعِزَّة والكرامة، التي سُلِبَتْ فانهار كلّ شيء، وإن ظلّت حُلمًا يُراود (سهلًا).

كما يخرج من النصّ (مسعود الهمداني) ليُطالب سهلًا بقَرضٍ من أجل دفع دياتٍ عليه، وحينما يتردَّد سهل- الذي

يعمل في أحد البنوك- في إقراض مسعود-- الذي يتبدَّى من وصفه كأنه يُعادل رمزيًّا (صدّام حسين)-- يقوم باختطافه إلى (وادي الينابيع). ذلك أن مسعودًا قد ذَكَر، مخاطبًا سهلًا، أنه هو مَن حدَّد دَوره في النصّ فجعله قاتل أهل عَزَّة، ولذا فهو يطلب القرض ليُقدِّم دِيَةً لقتلاه. وحين يتشكَّك سهلٌ في قُدرة مسعود على سداد القرض، يقتاده إلى خارج المكتب بحُجَّة أنه يريد أن يُوْقِفَه بنفسه على مصادر دخله، ليأخذه بالقوّة من هناك إلى مشارف المدينة. ومن ثَمَّ يمضيان في رحلة غرائبيّة متخيّلة، مليئة بالتهويمات الرمزيّة، التي تشير في مجملها إلى ذلك المعترك الذي جرت فيه أحداث حرب الخليج الثانية، رامزًا بالأسماء إلى الأماكن والحُكّام والماضي والحاضر.

لقد أخذ (مسعود الهمداني) (سهلًا) من (الدمّام) إلى غرب الدمّام.[1] ويسوق الكاتب ذلك كلّه في لغة شِعريّة، من مثل قوله:

«تلفَّتُّ خلفي لأحتفظ للمكان بصورته الأخيرة، وكأبواب للفراق كنتُ أُغلق قِمَم عمارات الدَّمّام على وجع الأحباب، وأضع بحنان سعف نخيل القطيف الغارق في الماء على منازله، وقلعة دارين على محار الخليج وأمضي خلف مسعود الهمداني، حاملًا جمرةً من حرقة المكان وشتات الأزمنة... مرّت ساعات منحوتة من الصمت اليابس... ها أنذا لا مخفورًا بالوعول أمضي، ولكن بالحبال والجِمال خلف مسعود الهمداني في بيداء لم يترك بها ساكن رسمًا... ونحن نُخبّ لنقطع أطول مسافة قُبيل الغروب وبعده بقليل، حتى استحالت البيداء إلى منابع شموس مشتعلة من

[1] الغيمة الرصاصيَّة، ١٤- ١٥.

آبار النفط، ضاع فيها وجه الرواحل ودليل القيادة.
لُذنا ببياس النخل وأطراف سعفه المتهدِّل بالنشيج...»[١]

وعلى هذا النحو من اللغة التي تبدو مزيجًا من الشِّعر والنثر ينساق الأسلوب في نصٍّ يمكن وصفه بأنه نسيجٌ فكريٌّ شِعريّ.

ويتقمَّص (سهلٌ) في هذه الحكاية شخصيّة المؤرِّخ أو التراثيّ، معبِّرًا عن ذلك بما كان يجمعه من كِسَر جِرارٍ في الطريق، ما جعل (مسعودًا) يقول لمرافقه عن (سهلٍ): «**هذا الرجل كَتَب نصّ (عَزَّة)، وأدخل وادينا في مشاكل كثيرة، وهو يدَّعي العِلم والمعرفة، فاتركه يتلهّى بأحجاره، وراقبه عن كَثَب.**»[٢]

---

[١] م.ن، ١٦- ١٧.

[٢] م.ن، ١٨.

حتى يصلان إلى محطة (أُمّ سالم)، التي ربما بدا أنها ترمز في النصّ إلى (مكّة)، فهي تمثِّل في النصّ معادل السلام والأمن ونبذ الحروب. هناك يلتقي سهل بشخصيّة (نورة)، وهي، كما يبدو، ترمز إلى عبق الماضي والحضارة في بلاد ما وراء النهرين. فيقع في غرامها، ويحلم بها معتنِقًا جراب أحجاره، التي تمثِّل التاريخ، حيث يقول:

«اتكأتُ على أطراف الصباح الأُولى، وشظايا الشمس، ترفع جمرها في أقاصيه، لتُطِلّ على هذا الهدوء الضارب في براري الرمال المنفسحة. كان المراح صامتًا، وأُمّ سالم تفتح عيون الأشياء على منابت هسهسة فم النهار، وإذ جَلَتْ عيناي غشاوة الليل، تذكَّرتُ شوارد صحو منام البارحة، حيث وجدتني معتنِقًا جراب أحجاري، الذي تضوع منه عبق روائح أنثى حارّة كذِكرَى.»[١]

[١] م.ن، ٢١.

فـ(نورة)، إذن، تحمل رمزيَّة الضوء الحضاريّ وأساطير الماضي معًا. وهي- كما تَصِف نفسها- «**بنت إلٰهة السلام**»، و«**إلٰهة العِشق**»، ما يحيل من بعض الجوانب إلى النموذج الأُسطوري لـ(عشتار)، و(عشتروت). فعشتار هي: إلٰهة الحرب والحُبّ، عند (البابليِّين)، وسُكّان ما بين النهرين. وهي (عشتروت) عند (الفينيقيين)، أعادت الحياة إلى (أدونيس) بعد أن قتله الخنزير البَرِّيّ. وهي (أفروديت اليونان)، و(فينوس الرومان).[1] وعلاقة (نورة) برمزيّة النور

---

[1] يُمكن أن يُنظر في هذا: Bodkin, Maud, (1968), **Archetypal Patterns in Poetry**, (London: Oxford University Press), p. 151- 000؛ موسكاتي، سبتينو، (١٩٨٦)، **الحضارات السامية القديمة**، ترجمه وزاد عليه: السيد يعقوب بكر، را. محمَّد القصاص (بيروت: دار الرّقي)، ١٩٤؛ علي، جواد، (١٩٧٣)، **المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، (بيروت: دار العلم للملايين)، ٦: ١٦٣- ٠٠٠؛ نيلسن، ديتيلف، وفرتز هومل، ول. رودوكاناكيس، وأدولف جرومان ، (١٩٥٨)، **التاريخ العربي القديم**، ترجمه واستكمله: فؤاد حسنين علي، را. زكي محمَّد حسن (القاهرة: مكتبة النهضة ←

والشمس تتأتّى من معرفة أنه قد نُظر إلى الشمس وإلى رموزها في التراث العربي بوصفها آلهة مؤنَّثة في الغالب، وقد تُصَوَّر حسب الطريقة السامية الشماليّة- كـ(عشتروت)- إنسانًا، يمثِّل حسناء عارية.[1]

وكما سبقت الإشارة فإن النصّ يتألَّف من نصَّين: نصٍّ يُطبع بخطٍّ سميك، ويمثِّل ما يشبه سيرةً ذاتيّة واقعيّة، ونصٍّ مُوازٍ خياليٍّ، يحاول قول المسكوت عنه، ولكن بأسلوبٍ رمزيّ. ولئن كانت الشِّعريّة ظاهرة في النَّصَّين، فإنها لتبدو أشدَّ كثافة في النَّصّ الأوّل، الذي يوشك أن يكون شِعرًا خالصًا، حتى إن البنية الإيقاعيّة لتصاحبه، كما في قوله:

المصريَّة)، ٢٢٠- ٢٢٧؛ معلوف، لويس، (١٩٨٧)، **المُنْجِد في اللغة والأعلام**، (بيروت: دار المشرق)، (عشتار)، (عشتروت)، (أفروديت).

[1] انظر: موسكاتي، ٣٦١- ٣٦٢؛ نيلسن، ٢١٩- ٢٢٠.

«أيقنتْ جَدَّتي أنّها حضرتْ متأخِّرةً إلى ساحة الأجساد الحبلى بالموت والدَّمار...».[١]

أيقنتْ	جدّتي	أنّها	حضرتْ	متأخْـ
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فَعِلن	فَعِلن
ـخِرة	إلى سا	حة الأجـ	ساد الـ	حبلى
فَعِلن	فعولن	فعولن	فعْلن	فعْلن

«قلتُ باستغراب: لم أُوردْ ذلك في نصّ عَزَّة، فهل بَقِيَتْ جَدَّتك هنا؟»[٢]

قلتُ	باستغـ	رابٍ	لم أُو	رد ذا	لك في
فعْلن	فعْلن	فعْلن	فعْلن	فعْلن	فَعِلن

[١] الغيمة الرصاصيَّة، ٢٤.

[٢] م.ن.

نصّ عَزْ	زَةْ فهل[1]	بَقِيَتْ	جَدَّتُ	كَ هنا
فاعلن	فاعلن	فَعِلن	فاعلُ	فَعِلن

فشِعريّة النصّ لا تكتمل هنا بلغته التخييليّة حتى يشفعها الكاتب/ الشاعر بترجيعٍ إيقاعيٍّ، كما هو نمط الشِّعر الكامل بأدواته. هذا فضلًا على تلك المقاطع التي ينصّ السارد على أنها بمثابة شواهد شِعريّة، كنشيد (أُمّ سالم):

«في البدء كانت الحرب لكننا سنبقى هنا
نبني مدينتنا على حافّة هذا الفراغ الموحش من الدنيا
وسنعلن أننا لن نقبل فيها من يشعل حربًا أو يعين على
أخرى ولن نتزوّج من أحدٍ ولا يتزوّج منا أحد.»[2]

[1] كتبَ مفردة «عَزَّة» بالهاء: «عَزَّهْ»، ليصبح المقطع (زهْ فهلْ= فاعلن)؛ ممّا يدلّ على مراعاته الجرْس الموسيقي، بصوغ الكلمات في وحدات نغميَّة، وإنْ خالف قاعدة الإملاء.

[2] **الغيمة الرصاصيَّة**، ٢٥.

وعلى هذا النحو يمضي نَصّ «**الغيمة الرصاصيَّة**»، في لغةٍ شِعريَّةٍ شجيَّة، تطغى على سرديّة النَّصّ، بل إنها لتحجب تلك السرديّة، لا بشِعريّة اللغة فحسب، ولكن أيضًا بما أُشير إليه من شِعريّة التركيب التهويميّ، الذي يوحي ولا يفضي، ويومئ ولا يحكي، ويرمز ولا يصرِّح. وهذه آليّة شِعريّة لا روائيّة. ولذا فإن شِعريَّة النصِّ هنا تتجاوز ما يمكن أن نجده لدى روائيٍّ كـ(نجيب محفوظ)، في مثل قوله من رواية «**أولاد حارتنا**»[١]: «**ودارت الجُوزة كمَلاك في حُلم، وغَنَّى الماء في القنينة، وتثاءب الانسجام**»، من هذه العبارات الاستعاريَّة البسيطة. إن هذه النصوص السرديَّة التي نميِّزها باسم (القصيدة-الرواية) تتخطَّى ذلك إلى شبكةٍ شِعريَّةٍ فريدةِ النسج، تضع النصَّ في مرتبةٍ بين المرتبتَين: السَّرديَّة والشِّعريَّة.

[١] (١٩٨٦)، (بيروت: دار الآداب)، ٣٦٥.

٢- وهج الذاكرة، ٢- سهل الجبَلي:

وفي القسم الثاني، بعنوان «**وهج الذاكرة، ٢- سهل الجبَلي**»، يصوِّر الكاتب موقفَ محاكمةٍ لقَلَمِه، يُجريها (أبوعصام) و(أبو معصوم) لكي يسألاه: لماذا جعل أهل (وادي الينابيع) يتقاتلون في حُبّ (عَزَّة)، وكان في مِكْنتهم أن يتزوَّجوها واحدًا واحدًا؟!

وهنا تحضر إلى جوار شخصيّة عَزَّة شخصيّات مختلفة، كـ(ابن عيدان)، و(حمدان)، و(جابر). تلك الشخصيّات التي قد تبدو رموزًا لأقطاب ذلك الصراع الذي دار إبّان حرب الخليج الثانية، حول (العراق) و(الكويت)، المشكِّلة بدورها نماذج تاريخيّة للصراع السياسي والثقافي في المنطقة.

وتُمثِّل شخصيّة (سهل الجبليّ) في النصّ ما هو أشبه بشخصيّة (التاريخ)، التي يتّهمها الآخرون بالتسبّب في ما يحدث بتراكمات ما تدوِّن وما تُسند من أدوار لشخوص

القِصَّة السرمديّة. لذا يخاطب (أبو معصوم) (سهلًا الجبليّ)، ساخرًا: «**حمَّلتَ حمدان، وجابرًا، وإخوة عَزَّة أعباء فوق طاقتهم، واختلقتَ إشكالات لا يعرفها الوادي، ووضعتني وأبا عاصم**[١] **في دائرة التساؤل والنقض، حتى اختلطتْ علينا الأمور، ولكن أترى كيف تَحَرَّر كلٌّ منا من نصّك الذي توهّمت؟**».

وبذا فقد يُشَبَّهُ إلى القارئ أوّل وهلةٍ أن كلّ اسمٍ من أسماء الشخوص في «**الغيمة الرصاصيَّة**» يرمز إلى دولة من تلك الدول التي كانت محلّ الصراع، غير أن النصّ في تطوّره سيتكشّف عن أبعاد ملتبسة لتركيبة الرمز بتلك الأسماء.

وتحمل مقاطع النصّ المطبوعة بحِبرٍ غامقٍ ما تبدو بنية استطراديّة إيضاحيّة، ما يلبث أن يعود بعدها الكاتب إلى سياق السَّرد، كما يُلحظ ذلك على الصفحتين ٣٨- ٣٩؛

---

[١] في النص: «وأبا معصوم».

حينما يسترجع (سهل) ذكرى صديقه (عبود)، فيحكي عنه ذكرى كانت بينهما. إلّا أن ذاك التعاظل بين النصَّين هو ممّا زاد دِلالة النصّ تعقيدًا لا توضيحًا. ومن ثَمَّ فإن القارئ سيجد نفسه أمام خليطٍ عجيبٍ من الرموز، والتهويمات، والاسترجاع، وتداخل الحكايات؛ الأمر الذي يجعل الربط بين أطراف النصّ ضربًا من التأويل الافتراضي، الذي يحاول أن يمسك في النصّ بنسقٍ دلاليٍّ مقاربٍ لا يكاد يتَّسق.

وليست إيماءات النصّ واعتماده الغموض بسبب شِعريَّته فحسب، ولكنها قبل ذلك بسبب الأبعاد السياسيّة، التي لم يُرِد الكاتب أن يُباشرها، بيد أن ذلك في رأي الدارس قد أفسد قيمة النصّ السرديّة والشِّعريّة معًا.

ومنذ هذا الجزء، فإن النصّ العامّ يرادوه النصّ الثاني- ذو الحِبر الغامق- الذي يحكي الكاتب فيه قِصَّة التنظيم الشيوعيّ، الذي كان سهل جزءًا منه. ليعود عن قِصَّة التنظيم بعد قليل إلى قِصَّة (وادي ابن عيدان)، فيتحوّل

الواقع إلى خيال، كما يتحوّل الخيال إلى واقع، في تنازعٍ بينهما عبر صفحات النصّ. وهذا ما كان يجعل القارئ أمام بنية رمزيّة شِعريّة، لا روائيّة، ويشتَّتُ ذهنه في ضروبٍ من الحكايات الجزئيّة، والتداعيات التفصيليّة، التي يتعسَّف الكاتب تعسُّفًا الربطَ بينها تارةً، وتفكيكها وبَعْثَرَتها تارةً أخرى، حتى ما يكاد يمسك القارئ بخيطٍ دِلاليٍّ في تسلسل النصّ إلّا ويبعده الكاتب بأسلوبٍ اعتباطيٍّ صوب وجهة مغايرة.

إن نَصّ «**الغيمة الرصاصيَّة**» يفتقر إلى منطق الترابط السرديّ، ما يؤدِّي إلى تشظِّيه في متاهات الدِّلالة، بين (الحُلميّ، والواقعيّ)، و(الشِّعريّ، والسَّرديّ)، و(المتخيَّل، والحقيقيّ)، و(الأُسطوري، والحياتيّ). وذلك ما يعترف به الكاتب نفسه، حينما يقول «**في الختام**» (=البدء): «**كان عليك أن تملأ الفراغات، وأن تتعلّم آليّات السرد، ومغامرة توزيع الأصوات، لتُخرج هذا النصّ من تشتُّته لتوطينه في علاقات**

أثقلك همّ كتابتها بشروط تحفظ للأصل موقعه، وللشرح والتوهّم هامشه، وقد اختلفتَ مع ذاتك حول ترتيب بعض الأحداث...»[١].

وما دامت تلك فعلة الكاتب، فإن من حقّ القارئ- في المقابل- أن يجتهد كي يفترض الدِّلالة المقاربة، أو يؤوِّل النصّ ليقترب من دِلالةٍ ما تربط أشلاءه. فباستطاعته أن يقرأ وراء شخصيّة (عَزَّة) رمزيّةً (للعراق/ الحُلم)، ووراء شخصيّة (نورة) رمزيّةً للحضارة، ووراء شخصيّة (مريم) رمزيّةً للولادة والتجدُّد والأمل في المعجز. وكذا القول في (أُمّ سالم) التي يمكن أن تحمل رمزيّة (أُمّ القُرَى)، كما تمثَّلت في رمزيّة (محطّة أُمّ سالم) وَفق هذا الإطار التاريخيّ الحضاريّ الذي يخوض المؤلِّف فيه. وفي الجانب الذكوريّ، فإن أسماء الأبطال، كـ(مسعود الهمداني)، و(ابن عيدان)، و(جابر)،

---

[١] الغيمة الرصاصيَّة، ٦- ٧.

و(مبروك)، و(أبي عاصم)، و(أبي معصوم)، و(حمدان)، هم شخوص ذلك المخاض التاريخيّ، وحُكّام تلك الحِقبة، إذ يمكن أن نرى وراء شخصيّة حمدان: (أميركا)، مومِئًا بالاسم إلى التعبير الشعبيّ: «**الميدان يا حميدان**»[١]. وكأن (ابن عيدان) يرمز إلى (الجزيرة العربيّة)، أي إلى ينبوع ذلك التشظّي للقبائل العربيّة، فابن عيدان جَدّ الجميع كما يصفه[٢]. وينطبق القول نفسه على أبي عاصم، وأبي معصوم، ومبروك، من أبطال ذلك المعترك. على أن الكاتب كان يُسقِط على هذه الأسماء دِلالات أعمق وأبعد زمانًا ومكانًا من دِلالاتها المتعلِّقة بالبلدان التي يمكن أن تشير إليها؛ لتستغرق امتداد التاريخ، ولكي يقول في النهاية: إن التجربة التي مرّ بها العالم

[١] ولقد أشار الكاتب إلى هذا التعبير في صفحة ٦٢، في حديثه عن النزاع بين قريتَي (العبادل) و(الرملية)- اللتين تبدوان رامزتين (للعراق) و(الكويت)- ما يشير إلى اتّخاذه اسم (حمدان) رمزًا (للولايات المتّحدة الأميركيّة).

[٢] انظر: **الغيمة الرصاصيّة**، مثلًا: ١٣٧، ١٤٢.

العربي في تلك المرحلة ما هي إلّا نموذج لمخاض طويل، كان يحدث في الماضي على مرّ التاريخ، ويمكن أن يحدث أيضًا في الحاضر والمستقبل، وأن ما حدث ما هو إلّا صورة لاحتمالاتٍ أخرى؛ فالتاريخ يكرِّر نفسه، ولا سيما حينما تكون العوامل هي العوامل، وحينما تكون للتاريخ حتميّاته، التي عبَّر عنها الكاتب من خلال نصّ (سهل الجبليّ)، الذي يقرِّر الأدوار والمصائر والأحداث، وإن اعترض أصحابها، ولم يرضوا عن الأدوار التي أوكلت إليهم، وكأنهم مسيَّرون لا مخيَّرون. ومن هنا فإن الأسماء في النصّ هي أسماء رمزيّة، لا تتضح دِلالاتها إلّا حينما يُحاول القارئ أن يربط أطراف الشبكة الدِّلالية الكامنة خلفها.

ولمّا كانت الشِّعريّة تغلب في هذا النصّ على الروائيّة، فأنت لا تجد للزمان، ولا للمكان، ولا للشخوص، أهميّةً في ذاتها، وإنما أهميّتها تكمن فيما ترمز إليه. فلا تناميَ ذا بالٍ في بناء الشخصيّات، ولا تسلسل في البنية الزمنيّة، ولا منطقيّة

في علاقات المكان. وهذا ما يعنيه الدارس بتصنيف نصٍّ كهذا في زُمرة (القصيدة-الرواية). وليس مردُّ هذا إلى وجهة تجديديّة في البناء الروائيّ، بمقدار ما مردّه إلى ذاكرةٍ شِعريّةٍ تكتب نصًّا سرديًّا لأوّل مرّة. وعليه، فإن العمليّة الكتابيّة تختلف هاهنا عن نصٍّ روائيٍّ غرائبيٍّ لكاتب كـ(جيمس جويس James Joyce)، أو (إمبرتو إيكو Umberto Eco)، أو (جابريل غارثيا ماركيث Gabriel García Márquez)، أو (كازانتزاكي Nikos Kazantzaky)؛ من حيث إن الرؤية الشِّعريّة في نصٍّ كـ«**الغيمة الرصاصيَّة**» هي بطلة هذا المخاض الغرائبي، وليست التجريبيّة الروائيّة.

ولا يمكن، عند التطرُّق إلى هذا النصّ، إغفال سياقه الزماني الذي أُنشئ فيه وأسهم في تشكيله وتكييفه، وهو ما سمّي حرب الخليج الثانية وما تلاها. ذلك الظرف الزماني الذي أملَى على شاعرٍ كـ(علي الدميني) الاتّجاه إلى سرد هواجسه وهمومه وآماله، حين لم تعد القصيدة منجدةً لحَمل

ذلك كلِّه. والهمّ السياسي والثقافي أمرٌ ملازمٌ لـ(علي الدميني) في مختلف أعماله الشِّعريّة والنثريّة.

وكأن النصّ الثاني- الموازي- المطبوع باللون الغامق، يحمل في طيّاته ما يشبه سيرة شخصيّة للراوي، أو لعلي الدميني بالأحرى- في مقابل النصّ الآخر الذي يحكيه (سهل الجبليّ)- وهو يمثِّل حُلم الفرد العربيّ، الذي تشظَّى وتبخَّر في ثنايا الحراك التاريخي التراكميّ الذي مثَّلتْه حكاية سهل. فهاهنا خطّان متوازيان لسيرتَين متعاضدتَين: سيرة الفرد الذي رأى في الشيوعيّة خلاصًا، فكانت دمارًا وخيبة، وسيرة الجماعة في (وادي الينابيع)، التي كانت حربًا وخرابًا وبوارًا للوادي وأهله.

تلك، إذن، هي التشابكات الذهنيّة التي شكَّلت (قصيدةً روايةً) في ذهن الدميني، لتنتقل إلى نصٍّ مُشْكِلٍ، تعقَّدت خيوطه، وأمعن الكاتب في مزيدٍ من تعقيدها؛ لاحترازات موضوعيّة، ولأسباب رآها فنِّـيَّة، من وجهة نظرٍ

ملتاثةٍ بالشِّعريّة، اعتادت أن يوحي نصُّها ويومئ، لا أن يَسرد ويَحكي. ولعلّ تلك هي معضلة الشاعر حين يُغامر في كتابة نصٍّ سرديٍّ، ولا سيما في تجربته الأُولى. ومن هنا فإن شِعريّة «**الغيمة الرصاصيَّة**» هي أشدّ إمعانًا من شِعريّة «**سَقف الكفاية**»، لـ(علوان)، أو «**الحِزام**»، لـ(أبي دهمان)؛ بمقدار ما كان (علي الدميني) أظهر موهبةً في شِعريّته، وأطول باعًا في تجربته، من صاحبَي القصيدتَين الروايتَين المذكورَين. وإزاء عملٍ كهذا لا يمكن للقارئ أن يتواصل مع النصِّ إنْ قرأه بوصفه نصًّا سرديًّا، أو بوصفه روايةً- وإنْ سمَّاه الكاتب نفسه: «رواية». وهذه هي إشكاليّة كلِّ مَن قرأ «**الغيمة الرصاصيَّة**» وفي ذهنه أنه يقرأ رواية، أو حتى نصًّا سرديًّا؛ إذ لا بُدَّ أن يتلقّاه تلقِّي مَن يقرأ نصًّا شِعريًّا سورياليًّا؛ فما السرديّة فيه إلّا أداة شِعريّة لا أكثر، وما «**الغيمة**

الرصاصيَّة» بنصٍّ يختلف كثيرًا عن قصيدةٍ كـ«**الخَبْت**» (للدُّميني)[1].

لقد خرجتْ (عَزَّة) من النصّ كما خرج (العراقُ) عن النصّ العربيّ الجامع. وحينئذٍ لم يَعُد للسَّدِّ موقع. ذلك السَّدّ الذي قد يرى فيه القارئ معبِّرًا عن موقع العراق بصفته بوابة شرقيّة للعالم العربي، وقلعة عربيّة، وسَدًّا منيعًا، انهار بانهيار العراق. لذلك يقول:

> **«قريبًا من الفجر استدعاني أبو عاصم وطرح عليّ سؤاله الأخير: لماذا لم تحدِّد موقع السَّدّ في قِصَّتك، وتركتنا نحترب سِرًّا وعلانيةً في تحديده؟**
>
> **-: تركتُ ذلك لعَزَّة؛ لأن الموقع مرتبط بما يَستجدّ من ظروف موضوعيّة في الوادي، يحسمها موقع أبطال النصّ وحركتهم حين خروجها منه.»**[2]

---

[1] رياح المواقع، ٥- ١٥.

[2] **الغيمة الرصاصيَّة**، ٤٢.

وعدم تحديد السَّدّ هنا كذلك يُلْمِحُ إلى المشكلة التي تفجَّرت عنها الحرب من خلافٍ حول الحدود بين دولتَين. ولا يلغي هذا ذاك؛ فالنصّ محمَّل بالإسقاطات المتداخلة، والمتوارد خاصّها في عامّها.

ويشير الكاتب إلى أن المياه في (وادي الينابيع) كان قد رَسَم لها في قِصَّته المسيرَ المتعرِّج الطويل في جنبات الوادي، لكن (ابن عيدان) «**يأمر حُرّاسه بإعادة وضع الأحجار الكبيرة في فُوَّهة مصبّ الماء بعد كلّ سيلٍ، ليرتفع منسوبُ المياه، ويندفع في قناةٍ شقُّوها على سفوح منحدَرات الجبل الكبير، حتى تصل إلى أسفل قلعته، فيتمّ له من هناك توزيع المياه في قنوات صغيرة أخرى على قرى الوادي.**»[1] إنها المركزيّة، والتحكُّم في مصائر المياه، وحريّة وصوله إلى الناس ووصول الناس إليه، وتقنين ذلك تقنينًا بيروقراطيًّا، لم يَرْضَه

[1] م.ن، ٤٣.

(سهل الجبليّ)، ولكن إرادة (ابن عيدان) تمرّدت على نَصّه. ومن هنا، فليست حتمية التاريخ ما تُملي الهروب والخراب على الدِّيار؛ إذ ليست حتميّة التاريخ بالشرّ المطلق، بل الشرّ قد ينبع عن الخروج عن تلك الحتميّة، ما يعني أن الأمر بين الخير والشرّ نِسبيّ، يخضع لإرادة الإنسان وتدبيره، دون استسلامه لإرادة ما كُتِب له أو ما أُمليَ عليه. بلفظٍ آخَر: إن تداعيات الأحداث وإفرازات الماضي تلعب دَورَها، كما تلعب دَورَها تحكُّمات الراهن، فإذا عَدَلَتْ إرادةُ الإنسان العاقل عن إدارة أمره، فإنه سيصبح رهين الظلم والفساد في كلّ الأحوال. ولولا أن عَزَّة- كما قال- ما زالت معلَّقةً بنَصِّها وظُلُمات المَغارات، وما ينجزه أبطال النصّ الآخرون[1]، لكان لبناء السَّدّ موقعه، ولاتَّقى أهل الوادي ما

[1] في الأصل: «الآخرين». ولم يخل النصّ من كثير مثل هذا من الأخطاء اللغويّة والإملائيّة، ولعلّ بعضها طباعيّ. وقد أُعيدَ طبعُ العمل سنة ٢٠٠٥، غير أني بسؤال المؤلِّف عن هذه الطبعة الأخيرة؛ إذ لم أطَّلع عليها، جاء في رسالته إليَّ ←

تجرفه السيول كلّ شتاء من مساكنهم ومزارعهم[١]. في إشارة إلى ما ذكرناه من أن غياب الإرادة والرؤية، وبقاء القِيَم رهينةَ الماضي أو التنظير، هو أُسُّ ما يَحدث من استبداد بعضٍ بمصالح الكلّ.

ويأتي نموذج الشاعر (عُبيد)[٢]، عاشق (أُمّ عَزَّة). ولا تختلف أُمُّ عَزَّة في رمزيّتها عن عَزَّة إلّا في أنها تمثِّل الأصل المتجذِّر، الذي تُعَبِّر عنه شخصيَّة عَزَّة. وعُبيد هو الشاعر المغنِّي، الراعي، وصبَّاب القهوة، الذي يذكِّر القارئ بشخصيَّة (طَرَفَة بن العَبْد)، وقصيدة (علي الدميني): «**الخَبْت**».[٣] و«**الخَبْت**» قصيدة قائمة على مؤاخاة النصوص،

في يوم الأربعاء ٢٠ / ٢/ ٢٠٠٨: «نعم، صدرت الطبعة الثانية، ولكن لم يجر عليها أيّ تعديل، وكانت صورة فوتوغرافية من الأولى.»

[١] انظر: **الغيمة الرصاصيَّة**، م.ن.

[٢] انظر: م.ن، ٤٣- ٤٥.

[٣] **رياح المواقع**، ٥- ١٥.

تمامًا كما هي الحال في «**الغيمة الرصاصيَّة**»، حيث مؤاخاة نصٍّ يُشبِه السيرة الذاتية، وتخييله في حكاية غرائبيّة. حتى إن القارئ ليقف على تقنية النصوص الشارحة مطبوعة بخطٍّ غامقِ الحِبر في القصيدة من خلال بعض المقاطع العامِّـيَّة، مثلما فعل ذلك في «**الغيمة الرصاصيَّة**». وملامح كثيرة متشابهة بين (عُبيد) «**الغيمة الرصاصيَّة**» و(ابن العَبْد) «**الخَبْت**» من جهة، و(طَرَفَة بن العبد) الشاعر- (المعلَّقة) أو (الأُسطورة)- من جهة أخرى. بيد أن شخصيّة الشاعر هنا لا تمثِّل بالضرورة هذا الشاعر أو ذاك، أو هذا الرمز أو ذاك، وإنما تحمل دِلالة الحُبّ والكلمة، التي تتفانَى في التغنِّي بالأمل وإشراق صبحٍ جديد، على الرغم ممّا تستشعره من اغتراب، وممَّا تجده من محاولةٍ لتوظيفها إعلاميًّا في خدمة القبيلة، ونفيها حينما تسعى إلى إخلاص فنِّها للجمال والحقّ والخير فقط. ذلك ما شكَى منه الشاعر (عُبيد) إلى (سهل الجَبليّ)، لمَّا قال:

«لقد مَدحتُ القبيلة وأعلامها، فأحبّوني، وحينما أطلقتُ لشيطان شِعري عنانه، ولقلبي لسانه يتغزَّل بالجميلات، خشيَ الناس على زوجاتهم من شِعري، فقرَّروا قتلي. ولمّا علمتُ بالأمر، احتميتُ بالجبال والأودية والصحارى، حتى أتيتُ وادي ابن عيدان، واستجرتُ به، فأجارني. لكنني لستُ من العشيرة، فلا يجوز لأصلابي أن تتناسل بينهم، ولا يحقّ لقلبي أن يسكن لمن وجَدَتْ فِيَّ ملاذًا من وحشة العمر القارسة. ومنذ ذلك الحين ما برحتُ أقود عذابي كالجِراب خلفي، وأحمل اسمي على وجهي وفي عصاي[١]: الراعي أنا، صبّاب القهوة أنا، الشاعر أنا،...».[٢]

تلك، إذن، مأساة الشاعر بصفةٍ عامّة، أو قل: مأساة الكلمة والرأي في مجتمع الشاعر.

---

[١] في الأصل: «عصاتي»، والصواب ما أثبتناه.

[٢] **الغيمة الرصاصيَّة**، ٤٤- ٤٥.

وتذكِّرنا شخصيّة (مسرور) بـ(مسرور، خادم الرشيد وسيّافه. إذ يوثِق (سهلًا) من ساقَيه بقيدٍ حديديٍّ، ويديه بحبلٍ، ويقتاده. وإنْ كان يبرِّر عمله بأنه صنيعة الكاتب نفسه سهل الجَبليّ. أي أنه- على نحوٍ فلسفيٍّ- صنيعة الثقافة والمعطَى التاريخيّ، كما هي رؤية النصّ في مختلف المواقف التي يعالج فيها تلك القضايا التي يعترض عليها سهل، فيقول له الآخَرون: إنما هي من صنع يديك.

ولا يقف حَجْر السُّلطة في (وادي الينابيع) على فِكر (سهل الجَبليّ) عند حدٍّ، بل إنهم- إذ يقتادونه ليحقِّقوا معه- يسألونه: في شأن ما قَبَسَه مِن تفكير مَن أطلق عليه اسم (صفوان). فلقد كان ذَكَر في روايته أن صفوان «**فَتَحَ أمامه آفاق التفكير والتخييل؛ فهل هو الذي عرَّفه على أفلاطون، والفارابي، وهيجل، وماركس، والآخرين؟**». كان لا بُدّ من ذلك التقصِّي حتى يأخذوا منه معلومات صفوان، كي يعتقلوه أيضًا هو وأصدقاءه، ممّن «**يكتبون القِصَّة والشِّعر**

والرواية، ويصطادون عصافير الوهم ومخاتلات الحقيقة مثلي»، كما قال سهل.[١] إنها حكومة الفِكر والرقابة عليه. وتلك سياسة وادي الينابيع. كأن النصّ- بلعبته السرديّة- إنما أراد أن يقول: ما نحن إلّا ضحايا نصوصنا، وذبائح أعمالنا، نُخرِب بيوتنا بأيدينا، على حَدِّ قول صفوان لسهل الجَبليّ: «**ها هو نَصّك يضعكَ ويضعنا في هذه المغارة، وكأنكَ تأثَّرتَ بشيخ الدادائيِّين الذي قال: نحن دائمًا نَرتكب الأخطاء، ولكن أعظم أخطائنا هي تلك (النصوص) التي كتبناها.**»[٢] إنها الكتابة، بمعناها الحضاريّ، والثقافيّ، والقيميّ، مصائد مصائرنا. وتلك مأساة (سهل)، مع ذاته، ومع الآخَرين.

وعلى هذا النحو يزاوج السارد بين أبعاد الشِّعريّ والأُسطوريّ والفلسفيّ. وتتوالج الأجزاء التي تُمثِّل ما

---

[١] م.ن، ٤٧.

[٢] م.ن.

يُشْبه السيرة الذاتيّة من النصّ- أو ما أسماه الكاتب «**الأصل**»[1]، وهو المكتوب بحِبرٍ سميكٍ- مع الشرح والتوهُّم والهامش كما وصفه «**في الختام**»[2]. إذ ينكسر تتابع النصّ ليدخل منه الكاتب إلى نصٍّ آخر، منتقِلًا من الجمعيّ إلى الذاتيّ، أي من حكاية (سهل الجَبليّ) في (وادي الينابيع) إلى حكاية التنظيم الشيوعي والرفيق (سهل/ مبروك)، الذي يَفِرّ بفِكْره إلى (اليونان)، إلّا أنه سرعان ما يُؤْثِر العودة؛ فسِجن الوطن أرحم من حُرِّيَّة الغُربة. ليقول هاهنا: إن الفِكْر بات محاصَرًا، سواء ما كان قادمًا من الخارج أو كان فِكْرًا مهاجِرًا إلى الخارج.

وهكذا يظهر أن «**الغيمة الرصاصيَّة**» تتألَّف من نَصَّين متوازيَين، أحدهما يمثِّل متنًا- وهو نَصٌّ أقرب إلى

[1] انظر: م.ن، ٧.

[2] انظر: م.ن.

السيرة الواقعيّة، تحكي عن عذابات شخصيّة معاصرة، هو سهل الجبليّ/ الرفيق مبروك- والنصّ الآخَر المُوازي، الذي يمثِّل هامشًا، وإنْ بدا، من حيث الطول والتشعُّب، كما لو أنه هو المتن، وهو نَصّ سهل الجبليّ في وادي الينابيع، بتفريعاته وتفصيلاته، ويلعب دور الشَّرح للنصّ الأوّل، وإنْ بطريقةٍ حُلميّة رمزيّة. وشرح النصّ الآخَر (الهامش) هو شرحٌ لملابسات كثيرة، يبدو أن الكاتب كان يتوقَّى أن يبوح بها في نَصّ المتن. على أن النصَّين قد يلتحمان أحيانًا في سياقٍ واحد، فيتداخل صوتا الساردَين في صوتٍ واحد، كما في قوله:

«الآن أتذكَّر تلك اللحظات، وأتساءل: ماذا سيكون موقفي لو أنّهم وجدوا البرنامج في ركن من بيتي غفلتُ عنه؟ وهنا أيضًا أتمنَّى لو أنني كنتُ قد كتبتُ نَصَّ عَزَّة ليكون من جملة

المضبوطات المصادرة؛ لكيلا يضمَّني هذا الكهف الموحِش في الوادي، وحيدًا أخشى أبطاله الذين صنعتُهم، وظننتُ أنني قد حدَّدتُ أدوارهم وتصرُّفاتهم سَلَفًا، وبكُلِّ دِقَّة!»[1]

وبذا تلتحم البنية، بشِقَّيها: ذكريات (سهل الجَبليّ)- (الملقَّب حَرَكيًّا بمبروك) في التنظيم الشيوعيّ الذي تورَّط فيه، وذلك قبل ذهابه إلى (وادي الينابيع)- ثم تجربة سهل في وادي الينابيع.

وهذا يعني أن بطل النصّ واحد، وليس اثنين، وإنما الكاتب يعرض المَشاهد والأحداث من خلال مرآتَين متقابلتَين. وسيأتي لاحقًا صوتٌ ثالثٌ هو صوت الراوي (علي الدميني) نفسه، ليحكي رحلة بحثه عن (سهل الجَبليّ) مع بعض أصدقائه. إيهامًا بواقعيَّة القِصَّة وما حَدَث

[1] م.ن، ٥٠- ٥١.

لبطلها. وهكذا فمن الواضح أن بنية العمل في أطواره الثلاثة هي بنية سيريّة، غير أن الكاتب كان يُدمِج طَور السيرة (سهل الجَبليّ/ الرفيق مبروك) في طَورٍ آخَر «فنتازيّ» (سهل الجَبليّ في وادي الينابيع)، ثم يسعى إلى انتشال الراوي (علي الدميني) من ذلك كلِّه، بتصويره شاهدًا على الأحداث، لا جزءًا منها.

ويصوِّر الكاتب سُلطة (ابن عيدان) الشموليّة، التي تتدخَّل حتى في تزويج الناس وطلاقهم، وذلك بحسب مواعيد يحدِّدها هو.[١] فهو حامي النسل، والشرع، والوادي. يمضي خلفه الفقيه إلى حيث يقتاده، فيأمره ليكتب ما يريد. ولمَّا كانت نساء قرية (العبادل) ونساء قرية (الرمليَّة) يلدن الكثير من البنات والقليل من الأبناء، فقد حلَّ عليهنّ، إذن، الطلاق البائن بينونةً كُبرى. ولذا فقد

[١] انظر: م.ن، ٥٣- ٥٧.

طلَّق (ابن عيدان) (مريمَ)- بنت عريفة الرمليّة- من (عطيّة)، عريفة العبادل، بحُجّة أنه كان المقرَّر أن تتزوَّج جاره (عيضة)، لكنه حدث خطأ بينه وبين الفقيه (عمران) في احتساب مواعيد الزواج! وهذا ما قوبل بحنق من عطيّة ونساء العبادل وأطفالهم. أمّا نساء قرية (الينابيع) فكنّ يلدن الذكور أضعاف ما يلدن من الإناث، فكان على ابن عيدان أن يُزَوِّجهنّ لبعولتهنّ المرسومين، كما أنه سيُزَوِّج رجال القرية المتزوِّجين بأُخرَيات، يحدِّدهنّ لهم.

وما ينفكّ الكاتب في غضون حكايته قِصَّتَيه بصياغتَيهما المختلفتَين- القِصَّة الواقعيّة، عن (سهل الجَبليّ) في التنظيم، والقِصَّة التخييليّة الأُسطوريّة، عن سهل مختطَفًا إلى (وادي الينابيع)- يومئ إلى إسقاطات كثيرة سياسيّة وتاريخيّة، وإنْ في غير تسلسلٍ سرديٍّ، وإنما في نقلات غير متنامية ولا مترابطة. ومن ذلك وصفه ما خضع له سهل الجَبليّ من تحقيق في المغارات بتهمة تحريض (مبروك) على

أن يحرِّض الرُّعاةَ والموالي على مغادرة معركةٍ وقعت بين أهالي قرية (الرمليّة) و(العبادل) بسبب الخلاف على الحدود بين القريتين. وكأنه يشير بذلك إلى الخلاف بين (الكويت) و(العراق) على الحدود، وإنْ كان النصّ، كما سيتبيَّن، هو أشدّ التباسًا من تحديده بتأويل واحد كهذا. ولقد تكلَّم (جابر) عريفة الشماليَّة طالبًا من (ابن عيدان) أن تكون الأرض مقسومة بين القريتين بالتساوي، غير أن العبادل قد اعترضوا بأنهم هم الأكثر، ومن ثَمَّ لم يتمّ الاتفاق بين الطرفَين، وكان «**الميدان يا حميدان**»، حسب تعبير الكاتب.[١]

وفي المواجهة بين قريتَي (العبادل) و(الرمليّة)، يوجِّه (ابن عيدان) سؤاله إلى (أبي عاصم): «**هل وَرَدَ فيما بلغنا من الرواة عن قِصَّة عَزَّة شيء ممّا حَدَث اليوم؟ أجابه: لا.**»[٢]

---

[١] انظر: م.ن، ٦٢.

[٢] م.ن، ٦٥.

وكأن سؤاله هنا يقول: هل التاريخ يُعيد نفسه؟! هل هذه الأُمَّة المتناحرة هي الأُمَّة ذاتها المرويَّة في التاريخ؟!

وبذا يَظهر نصُّ «**الغيمة الرصاصيَّة**» حافلًا باختلاط الأزمنة: زمن الحكاية بزمن قراءة الحكاية/ زمن قِصّة (عَزَّة) بزمن أَسْرِ راويها، متداخلًا ذلك بأصل الحكاية كلّها، أي بالسيرة التي تبدو ذاتيّة، وهي سيرة تورُّط (سهل الجَبليّ) في التنظيم الحَرَكيّ، التي يستغلّها الكاتب لنبش إسقاطات كثيرة، تاريخيّة وراهنة. بل إن النصّ السيريّ الواقعي- قِصَّة التنظيم والسجن- ليبدو عديم المعنى والقيمة خارجَ كونه محاولة لربط الكلّ بالجزء، والعامّ بالخاصّ، والماضي بالحاضر، في محاولةٍ جاهدةٍ لتحويل ذلك كلِّه إلى نَسَقٍ روائيٍّ أُسطوريٍّ، يبدو التحرُّزُ السياسيُّ وراء اختطاطه أكثر من الهدف الفنّيّ. ولقد ألمح الكاتب إلى ذلك- وهو يتحدّث عن خلافه مع (منصور) و(سعيدان) حول تأويل قِصَّة (عَزَّة)، وما أضافاه أو حذفاه منها- حيث

قال: «**بدا كلٌّ منهما وهو يحاكمني على ما خطَّت يدي، ويتَّهمني بقصور الرؤية والخوف.**»[١]

ولذا فإن العمل بمجمله، وما دار حوله، ممّا دعاه الكاتب قِصّة عَزَّة، هو رمزٌ للتاريخ، وإعادة كتابة التاريخ، والسُّلطات أو الظروف التي قد تَحُوْل دون تغيير مجرى التاريخ، فضلًا عن إعادة كتابته. يدلّ على وجاهة هذا التأويل قول الكاتب- على سبيل المثال- في الردّ على (منصور) و(سعيدان):

> «**قلتُ لهما: المشكلة ليست في فهم أيّ منكما للنصّ أو لما أضافه إليه، ولكن المشكلة في النصّ الآخَر الذي تمّ تدوينه محرَّفًا في أكثر من مكان، ولا أعتقد أن عَزَّة سترى النور في هذا الوادي إلّا بإعادة تدوين النصّ الأصليّ في كتاب السجلّات، أو نَقْله منه وتصحيحه في كتابة جديدة.**

[١] م.ن، ٧٤.

لم يَبْدُ الارتياح على الشابَّيْن، لكنّهما أشارا إليَّ بأن أبا عاصم وأبا معصوم يُعيدان كتاب السجلّات بعد انتهاء التحقيق إلى قلعة ابن عيدان ليبقَى تحت نظره مكنونًا في حِرزٍ يصعب الوصول إليه إلّا بأمره.»[1]

٣- وهج الذاكرة، ٣- الراوي:

وهكذا ينقضي القسم الثاني من «**الغيمة الرصاصيَّة**»، لينتقل الكاتب في القسم الثالث، بعنوان «**وهج الذاكرة، ٣- الراوي**»، إلى أُقصوصة يختلط فيها الواقع بالخيال، ينسبها إليه هو، أي إلى (علي الدميني). خلاصتها: أنه أتى إليه في مكتبه في (الخُبَر) (جاسم) بحقيبة فيها مخطوط، وفيها جذاذات وتسجيلات، ثمّ طلب منه الاطّلاع عليها، وتجميع موادّها، ليُخرجها إلى النور. في لُعبة سرديّة تُذكِّر

[1] م.ن.

القارئ مثلًا- وإنْ مع الفارق- باللعبة السرديَّة في رواية «**المخطوط القُرمزي: يوميّات أبي عبدالله الصغير آخر ملوك الأندلس**»، للشاعر والروائي الأندلسي (أنطونيو جالا Antonio Gala)[١]. ولدى اطِّلاع الراوي على ما في الحقيبة، والإصغاء إلى بعض التسجيل، سَمِع:

«يا سهل الجَبليّ.. يا صاحب الحَول والطَّول...

والعصا[٢] والعُصَيَّة... والزَّبَرْجَد المعقود، والحرف

---

[١] هي رواية حصلتْ على جائزة بلانيتا ١٩٩٠، وأعيدت طباعتها عشرات المرّات. وصدرت ترجمتها إلى العربيّة من قِبَل: (رفعت عطفة)، في طبعتها الثانية (دمشق: دار ورد، ١٩٩٨). وقد نسبتُ (جالا) إلى (الأندلس)، لا إلى (إسبانيا)؛ بالنظر إلى أن أعماله تعبِّر عن هذا الانتماء، وذلك ما يلفتُ إليه المترجمُ في مقدّمته للرواية. وإلى المشترَك مع «**الغيمة الرصاصيَّة**» في تقنية المخطوطات، فإن «**المخطوط القرمزي**» متلبِّسٌ بالشِّعر والشِّعريّة، فجالا شاعر، وبطل روايته شاعرٌ محاصَر بالشِّعر. بيد أن هذا كلّه شيء، وأن يكون نسيج السرد وبناء النصّ ذاته شِعريًّا، كما في «**الغيمة الرصاصيَّة**»- بحيث يصحّ أن يُسمَّى: «قصيدة روائيّة»- شأنٌ آخَر.

[٢] في الأصل: «العصى».

المفقود... أعطني صوتك وموتك... وحرِّك وِقْرك لأطلق عَزَّة من غياهب نصّك». واستمَرَّ في تكرار النداء، وكان صوتُ امرأة يُعاتبه من بعيد: أتعبتَ نفسك يا خالد وأتعبتنا معك بهذه الأشرطة والأوراق... ثم صَمَتَ التسجيل حتى نهاية الشريط.»[1]

ويتبدَّى من هذا، إذن، أن (سهلًا الجَبليّ) هو رمزٌ للأمل العربيّ في التغيير، السهل والجبل/ السهل الممتنع، المحيل إلى «**البسيط من الكلام**»، حسب (محمود درويش)[2] في «**مأساة النرجس ملهاة الفِضّة**»:

عادوا...

من آخِر النَّفَق الطويل إلى مراياهم.. وعادوا

حين استعادوا مِلْحَ إخوتهمْ، فُرادَى أو جماعاتٍ، وعادوا

---

[1] م.ن، ٧٨.

[2] (١٩٩٣)، **أرى ما أريد**، (بيروت: دار العودة)، ٤٩– ٧٧.

من أساطيرِ الدفاع عن القلاعِ إلى البسيط من الكلامْ...

(سهل الجَبليّ) الحاضر الغائب، بصوته وبموته؛ الذي يمكن أن يُطلِق (عَزَّة) البائسة من غياهب النصّ، بما يحمله هذا الاسم الشاعريّ الأخير من رمزٍ إلى عودة الأمور إلى نصابها، وعودة عِزَّة الأُمَّة، ومَنَعَتِها، ومكانتها، إلى ما كانت عليه، وهي الهواجس التي يدور النصّ في فَلَكِها. عَزَّة، الجمال والحُبّ والخِصب، المُذكِّر بشاعرها الذي لم يكن له منها نصيب، إلّا لوعة الهوى، (كثيِّر عَزَّة)[١]، القائل- فيما يُشبه إشاريّة «الغيمة» في «**الغيمة الرصاصيَّة**»-:

٤١- وَإِنِّي وَتَهيامي بِعَزَّةَ بَعدَما تَخَلَّيتُ مِمّا بَينَنا وَتَخَلَّتِ

٤٢- لَكَالمُرتَجي ظِلَّ الغَمامَةِ كُلَّما تَبَوَّأَ مِنها لِلمَقيلِ اضْمَحَلَّتِ

٤٣- كَأَنِّي وَإِيّاها سَحابَةُ مُمْحِلٍ رَجاها فَلَمّا جاوزَتْهُ اسْتَهَلَّتِ

وحينما عجز الراوي عن تجميع الموادّ التي قدّمها إليه (جاسم) في نصٍّ متكاملٍ، ذَكَر أنه ذهب- فيما هو يسعى إلى

---

[١] (١٩٧١)، **ديوان كُثيِّر عَزَّة**، تح. إحسان عبّاس (بيروت: دار الثقافة)، ١٠٣.

إنجاز ذلك التجميع- إلى رجلٍ كان يشتغل بالسِّحر وتحضير الأرواح لاستشارته، وهو رجلٌ مُسِنٌّ كَلَّ بَصَرُهُ وثَقُل سمعه. في إشارة إلى السلفيّ العاجز، الذي قد لا تُجدي استشارته نفعًا. وهذا ما حَدَث، حينما لم يجد الراوي لدى ذلك السلفيّ العاجز ما يفيد في تفسير معنى ذلك النداء الذي وجَّهه (خالد) إلى (سهل الجَبليّ). وإذا كان خالد في هذا المقطع من النصّ يوحي بالبطل المرتقب، الذي تنعقد عليه الآمال، فإن نداءه (سهلًا الجَبليَّ) يُذَكِّر هنا بنداء (عُمر بن الخطّاب): «**يا سارية، الجَبلَ.. الجَبلَ!**»[١] إنه نداء ضمير الأُمَّة، الذي يستصرخ إلى الاستعصام بما يمكن أن

---

[١] الإشارة إلى قِصَّة فتح (فسا ودارا بجرد) من بلاد (فارس)، في السنة ٢٣ من الهجرة، ومناداة عمر بن الخطّاب من (المدينة المنوَّرة) (ساريةَ بن زنيم) قائد الجيش للّجوء إلى جبلٍ هناك. (انظر: الطبري، (د.ت)، **تاريخ الطبري (تاريخ الأُمَم والملوك)**، عناية: أبي صُهيب الكرمي (عَمّان/ الرياض: بيت الأفكار الدوليَّة)، ٦٩٨).

يعصم من الموت. هذا النداء الذي يوجِّهه (خالدٌ ما)، أو (عُمَر ما)، من الماضي أو الحاضر، إلى (أملٍ ما)، سهلٍ/ جبلٍ، هو حُلم يرنو إلى أن يُنقِذ (عَزَّة) من غياهب نَصّها، لتولد وتَلِد عُمْرًا جديدًا. هذه هي فلسفة النصّ الجوهريّة، التي يحوم حولها الكاتب في عوالم من الخيال ومتاهات من السرد، من حيث هو يرسم ما يشبه لوحةً من لوحات (سيلفادور دالي)، أكثر ممّا هو يحكي قِصَّة من نوعٍ ما، واقعيّة أو خياليّة.

ويشير الكاتب في هذا القسم من «**الغيمة الرصاصيَّة**» إلى أنه، وهو يحاول تجميع النصّ، كان قد نبَّهه (جاسم) إلى جزء من الكتابة بخطٍّ غير معروف، ولا بُدّ من نقله إلى الحرف العربي. في إشارة إلى جزءٍ من التراث والتاريخ بغير العربيّة، لا اكتمال للنصِّ بغيره. وقد بدأ الراوي- كما قال- يُفرغ ما في الأشرطة التسجيليَّة والأوراق والجلود في دفتر

أزرق خبَّأه في مكتبه[١]، في إشارةٍ بهذا اللون إلى الأمل/ الماء/ السماء.

وهكذا فإن قراءة نصٍّ كهذا ما لم تكن بقدرٍ من الشفافيّة الشاعريّة، توازي ما كُتب به، ستتعثَّر فيما وضعه الكاتب من عراقيل في سبيل تواصلها معه. وهو ما حال دون افتضاض بكارة المعنى في «**الغيمة الرصاصيَّة**» في محاولات قرائيّة سابقة.

٤- وهج الذاكرة، ٤- تدوينات الزوجة:

ثم ينتقل المؤلِّف إلى القِسم الرابع، تحت عنوان «**وهج الذاكرة، ٤- تدوينات الزوجة**». ومن نقاط الضعف السرديّة في «**الغيمة الرصاصيَّة**»- وهو ممّا يسهم في إبعاد النصّ عن السرديّة إلى الشِّعريّة- أن الشخوص كانوا

---

[١] انظر: **الغيمة الرصاصيَّة**، ٨٠.

ينطقون لغة المؤلِّف الشِّعريّة نفسها. وهذا ما لا يتأتَّى في الواقع، ولا يتماشى وأصول العمل الروائي.

في هذا الفصل يحكي معاناة امرأة (سهل الجَبليّ) خلال غيابه المفاجئ، إذ اختطفه (مسعود الهمداني) من (مدينة الخُبَر) إلى (وادي الينابيع)، ومن الواقع إلى الخيال، ومن الحاضر إلى الماضي؛ ليصبح أسير نصِّه الذي كَتَبَ، وأسير التاريخ نفسه، مغادرًا إلى وادي الينابيع: ينابيع التاريخ. وفي هذا الفصل يتكشَّف ما سبقت الإشارة إليه من مسعى الكاتب إلى أن يربط معاناة الحاضر بأبعاد تراكميّة من الماضي والتاريخ، وقَرْن إشكال الخاصّ بإشكالات العامّ؛ فزَوْجُ سهلٍ تحكي ذكرياتها حول اعتقاله بسبب ما ضُبط معه من الكتب والأشرطة؛ أيْ أن الواقع الراهن قد كان يحاصره في حياته مع زوجِهِ مثلما غدا يحاصره هناك في التاريخ.

ولقد اعتلَّتْ (عَزَّة) في كرّاستها وخارجها- كما اعتلَّتْ زوجُ (سهل الجَبليّ) لغيابه- ولم يُفلح الطبيب في علاجها؛ لأنها «أُسطورة، ولا يملك لها علاجًا»، ولكن زَوْجَ سهل راجعت بها (الشيخة زعفرانة)، فألبستها حجابًا، كان سببًا في عودتها إلى طبيعتها.[1]

وعلى الرُّغم من أن عَزَّة قد نَفَرَتْ من الرجل ذي الشَّعر الأبيض، زوجِ الأميركيَّة، في بادئ الأمر، حينما اصطحبتها زوجُ سهل الجبليّ إلى المطعم، فإنها ما لبثت أن انجذبتْ إليه، وانساقت وراءه؛ لأنها شدَّتها، كما قالت، عيناه بسِرٍّ غامض. وقد ذهبت معه إلى خارج المركز التجاريّ في (الخُبَر)، الذي أخذتها معها إليه زوجُ سهل، ثم طلب منها الذهاب معه بسيّارته للنزهة، وإذ أخبرته أن هذا خارج النصّ الأصليّ، لم يفهم. فدعتْه للجلوس تحت

[1] انظر: م.ن، ٨٦- ٨٧.

نخلةٍ، قالت: إنها كانت تقتعد مع (حمدان) صخرةً صغيرةً إلى جوارها، وذلك بالقرب من النبع في (وادي الينابيع). في إيماء إلى حالة الاستلاب الحضاري، و«الأَمْرَكَة» الفاتنة، التي تُشْبه حالةُ الأُمَّة العربيّة فيها حالةَ (عَزَّة)، بالجانب الرمزيّ من شخصيّتها إلى التراث والأصالة، وما يُعتدّ به من مكوِّنات الشخصيّة. لقد اختطف ذلك الرجل بجاذبيّته الغامضة عَزَّة، ولم تَعُد النخلةُ (رمزُ الماضي/ رمزُ الوادي والينابيع) سوى شجرةٍ تُظِلّ عَزَّة ورجلٍ أميركيِّ الهوى والملامح بليلٍ شتائيٍّ قاسٍ مخاتل، «**تقصَّفت فيه أغصان الأشجار، وأعشاب الحدائق، وشَعر الأطفال والنساء، لا أتذكَّر شتاءً مثله إلّا ذاك الذي استضافت فيه العاصمة سهلًا الجَبليّ**»[1]، كما وصفتْ زوجُ سهل.

[1] م.ن، ٨٩.

في مقابل ذلك تسرد زوجُ (سهل) قِصَّتها مع الحداثة، التي بدأت بانفجارٍ ليليّ، كما قالت، لم يُعرَف مصدره، إلّا أن النهار تبلَّج عن محاضرة في الجامعة حول «**الحداثة في ميزان الإسلام**».[1] أمّا المحاضِرةُ، فزميلتها المتخصِّصة في الكيمياء، التي لا شأن لها لا بالحداثة ولا بالأدب، لتقول لها امرأةُ

[1] يُلمِح المؤلِّف هنا إلى كتاب (الدكتور عَوَض بن محمَّد القرني)، «**الحداثة في ميزان الإسلام**»، (القاهرة: هجر، ١٤٠٨هـ= ١٩٨٨م)، المقرَّض بمقدّمة من مفتي البلاد السعوديّة، في حينه. ذلك الكتاب الذي أحدث ضجَّة في الوسط الثقافي والأدبي السعودي، إبّان المعركة حامية الوطيس بين الحداثيِّين والمحافظين في ثمانينيّات القرن العشرين؛ لما تضمَّنه من قَدْحٍ حادٍّ في مضامين بعض النصوص، على أُسُسٍ عَقَديّة أو أخلاقيّة. ولعلّ الكتاب كان أشدَّ إسفين في نعش التيّار الضّاري للحداثة، الذي كان يكتسح الصحافة والمنابر الثقافيَّة يومئذ؛ ممّا أسهم في خبوّ وتيرة تلك الحركة على نحوٍ ملحوظ، إبداعيًّا ونقديًّا وفكريًّا، ولا سيما خلال التسعينيّات من القرن الماضي، وما تلاها. ومع ذلك، فإنه لم يتصدَّ أحدٌ لمناقشة شُبُهات الكتاب تفصيليًّا، فضلًا عن تفنيدها موضوعيًّا، وَفق منهجٍ عِلميٍّ، بعيدًا عن المزايدات الإقصائيّة، المتبادلة- بدافع الانحياز الدفاعي العاطفي- بين الطَّرَفين.

(سهل) وهي تحاورها، عائدتَين من الجامعة: إن «**الحداثة الإبداعيّة لدينا أسلوب كتابة يجدِّد ويتساءل ويبحث عن نموذجه الخاصّ، أمّا في مجال الرؤيا والفِكْر فإنها موقف نقديّ لا قطيعة.**»[١] وهذا تعريف المؤلِّف للحداثة على لسان امرأة سهل، بطبيعة الحال.

ثم ما يلبث (أبو أنس)، جارهم، أن يقرع الباب داعيًا أبناء سهل- بعد أن عرف من زوجِ سهلٍ أن سهلًا مسافر- إلى ندوةٍ دينيَّةٍ في المسجد عن «**الحداثة والمحدثين**». ويمضي السارد في تضمين هذه الحقبة من الصراع بين صحوة الحداثة وحداثة الصحوة.

---

[١] **الغيمة الرصاصيَّة**، ٩١. جدير بالإشارة هنا أن خطاب المؤلِّف يتقاطع مع ما قدَّمه تحت عنوان «**لست وصيًّا على أحد**»، في «منتدى شومان» في (عَمَّان)، وكذا تحت عنوان «**تجربة الحداثة الشِّعريّة في المملكة- شهادة شخصيّة**»، في منتدى (رابطة الأدباء والكُتّاب في البحرين). وتضمَّن ذِكرَ ذلك كتابُه: (**أيّام في القاهرة وليالٍ أخرى**، (بيروت: دار الكنوز الأدبيَّة، ٢٠٠٥)).

ويكاد الكاتب يُفضي برمزيّة (عَزَّة)، التي سبق الحديث عنها، وهو يصف مشاعر امرأته: مشاعر الفقد والغياب لمعتقل الرأي (سهل الجَبَليّ)، موكَّلةً برعاية عَزَّة، «**المجنونة العاقلة، والطفلة الكبيرة، والفيلسوفة المكبوتة، التي [كان سهل يحدِّثها] عن فنتازيا خروجها عن قِصَّتها، على ضفاف الوادي البعيد، لتقيم حُلم الإنسان في بناء جنَّته الأرضيّة.**»[1] يُقدِّم (الدميني) إلى القارئ في هذا مصطرع الحداثة مع التراث، والأصالة مع المعاصرة، والقوميّ مع الأجنبيّ، من خلال تلك الإشارات والرموز المحايثة لطبيعة نصّه ذي البناء الإشكاليّ، الذي أَبَى إلّا أن يتَّخذ الشِّعريّ الأُسطوريّ متنفَّسًا للتعبير. نصٌّ يوظِّف لبثِّ خطابٍ ثقافيٍّ، يحمِّل الشخوص صوتَ المؤلِّف كي يُذيع من

[1] م.ن، ٩٢.

خلالها بعض المواقف الأدبيَّة، إلى جانب المواقف الاجتماعيَّة والسياسيَّة.

ويعرِّج الكاتب- في ذكريات امرأة (سهل)- على اشتغالها مدرِّسةً مسائيَّةً في محو الأُمِّـيَّة؛ لرفع قدراتها الماليّة على الإنفاق خلال غياب سهل. وهي أُمِّيَّة يقتضي محوها، لا تقويم حركات الإعراب على ألسنة المتعلِّمات من النساء فقط، ولكن محو أُمِّيَّة أخرى، فكريّة وحضاريّة. إذ ما يلبث أن يحتدم النقاش بين المعلِّمة وطالباتها حول الحداثة ومفهومها: أ هي كفرٌ- كما أشاعت «ميكرفونات» الأئمَّة في المساجد أيَّام معركة الحداثة في ميزان الإسلام- أم هي محض تجديد، وأخذٍ بالمفيد؟ حسبما حاولت المعلِّمة أن تُقنع تلميذاتها، محتجَّة بأن تعليم المرأة نفسه كان يومًا ما مُحدَثةً وبدعة.[1]

[1] انظر: م.ن، ٩٣- ٩٤.

أمّا (عَزَّة)، فقد كشفتْ هي الأخرى عن وجهها السلبيّ من الحداثة، لَمَّا وجدتْها زوجُ (سهل) قد وضعتْ كُتب الحداثة في الطرَف القصيّ من المكتبة، قائلةً: «**هذا زمن ليس زماني، فدعيني حيث وضعني سهل الجَبليّ.**»[1] متَّخِذةً وجهَها التراثيَّ المحافظَ، ولو إلى حِين. وهو ما أراده المؤلِّف برمزيّة عَزَّة، وجهًا للموازنة بين الذاكرة والحُلم، في حين يبدو وجه (نورة) وجهًا للنُّور المستمدّ من الماضي وخِصبه الحضاريّ. ولكَم تمنَّى سهل أن تجتمع نورة وعَزَّة في نصٍّ جامع، يعبّر عن ذاك بقوله: «**بقيَ ضوء الخَرَزَة الزرقاء يشعّ رهيفًا بيننا، وأنا أتأمّل وجه نورة، مجلَّلًا بإشراقةٍ غمرتْ مساء الصحراء من حولي، وداخلتْني نشوة الزمن، وقلتُ لنفسي: كم سيكون جميلًا وشاعريًّا أن تدخل روح نورة**

[1] م.ن، ٩٤.

وضباب أساطيرها إلى نصِّ عَزَّة، أو إلى جِوار هوامشه!»[١] فـ(نورة) هي الأُسطوريّ والماضويّ. إنها نموذج البكارة والولادة، مندلعةً رغباتها كالحرائق، وإن ظلَّت وَفِيَّة لزوجها المتوفَّى، بعد أن أدمنته، فلم تتزوّج بعده، ولم تشأ الزواج من غيره ولا الإنجاب، تعبيرًا عن انتمائها إلى السابق.[٢] تُبارك بفرحٍ طفوليٍّ عمل (سهلٍ) وهو ينبش الأثر ويعيد تشكيله، لا ترميمه فحسب، ويطمح إلى «**إعادة قراءته من جديد**».[٣] لذلك فقد رضي سهل بضمان نورة إمكانيّة إعادة القرض الذي اقترضه (مسعود الهمداني) من البنك الذي يعمل فيه[٤]. يصف سهل معادلتها بقوله:

[١] م.ن، ٢٥.

[٢] انظر: م.ن، ٢١.

[٣] انظر: م.ن، ٢٢.

[٤] انظر: م.ن.

«تنهّدتْ ونبشتْ الرمل بيديها، فخرجتْ العظام والجماجم، وقالت: كلّ شيءٍ له ذاكرة: المكان، الشجر، الإنسان، وجميعنا يسبح في بحار من آثارها المتراكمة، وأنا لا أرمِّم ماضيَّ، فهو يسكنني، وإنما أحاول التسلّل خارجه. أختصم معه ويعنِّفني لكنني لا أنغمس فيه. أرأيت الغريق كيف يُخرج رأسه من الماء أوَّلًا؟

تطلَّعتُ إليها موافقًا، وأكملتْ: ذلك ما أُحاوله مع ذاتي كلّ مساء، حيث أجلس إلى قنديل الجدّات، فأخرجهن من توابيت الزمن، وأحاور ما عبَّأن به ذاكرتي من أساطير ورموز وطقوس، وحين يُثقلني الحديث أَخْرُجُ من حضرتهن، وأَسْتَلُّ من تراثهن «إلٰهَةَ العِشق»، ثم أصطفي لنفسي نديمًا يُعاقر جذوةَ الروح

المتَّقِدة، فأُشعِله بي فلا ينساني، وستسأل نفسك عني ذات يوم.»[١]

إن (نورة) خارج نصّ (عَزَّة)- كما قال- لكنه ظلّ يحلم بضمِّها إلى ذلك النصّ.

هاهنا تُقَرِّر زوجُ (سهلٍ)- التي لم يقترح المؤلِّف لها اسمًا- أن تمضي قُدُمًا في تقديم محاضرة مضادَّة في الجامعة حول «**الحداثة: ما لها، وما عليها**». بيد أن عميدة الكُلِّيَّة تعترض على ذلك في آخر لحظة، فيما المحاضِرةُ على منصَّة الإلقاء. أمّا زميلتها (فاطمة)، أستاذة الكيمياء، فقد ألقتْ محاضرتها ضِدّ الحداثة مرّةً ثانيةً وثالثةً في الكُلِّـيَّة، والطريق، والمدرسة، وحتى في صالات الأفراح! وكانت العميدة تحمل معها «**كتاب المحاضرة** [محاضرة فاطمة]» أنَّى كانت.[٢]

---

[١] م.ن، ٢٣.

[٢] انظر: م.ن، ٩٥. و«كتاب المحاضرة» إشارة إلى كتاب «**الحداثة في ميزان الإسلام**»، المشار إليه في حاشية سابقة.

كما أن محاضرة «**الحداثة ما لها وما عليها**» قد حِيْلَ دون نشرها صحفيًّا، بحُجَّة المحافظة على الأمن الاجتماعيّ والثقافيّ. وبالرغم من محاجَّة الكاتبة بأن في ذلك إغلاقًا «**لباب نور الحِوار**»، وإسهامًا في تسميم المناخ الاجتماعيّ والثقافيّ، ومع ما أكَّدته من أن محاضرتها تُنَبِّه إلى شَطَط الحداثيِّين المتمثِّل في نفي الآخَر، وشَطَط المعارضين المتمثِّل في تكفير الآخَر؛ وذلك لإنارة المُعتِم في الأذهان، فإن حججها كلَّها لم تُجْد إقناعًا بنشر الموضوع. ما أوصل الجدل المحتدم إلى استبداد الغضب العاصف بالكاتبة/ المحاضِرة، وهو ما يتنافَى مع ثقافة الحِوار التي كانت تتحدَّث عنها، والتي لا ينبغي ثقافيًّا أن يستبدَّ بمن يؤمن بها الغضب العاصف، مهما كانت مخالفة الطَّرَف الآخر أو مواقفه. لتقول- أو بالأحرى ليقول المؤلِّف (علي الدميني) نفسه- في الردِّ على رئيس تحرير تلك الصحيفة- فيما يشبه المرافعة الفكريّة المباشرة: «**إن الفضاء العِلميّ الذي حَرَّر العقل من**

كوابيسه ليُنجِز هذا التطوَّر التقنيّ الهائل هو المهاد المشترك بين حداثة الفكر وحداثة الآلة، وكما تختار آلتك المناسبة، فإننا نأخذ من حداثة الفكر ما يفيدنا في لحظتنا التاريخيَّة الراهنة.»[١] وانتهى خَطُّ التلاقي بين الطَّرَفَين.

فما تلبث زوجُ (سهل) أن تكتشف وقوع (عَزَّة) في الغرام بالآخَر/ الغربيّ. وقد تأكَّد لها ذلك إذ لَـمَحت قَدَم الرَّجُل ذي الشَّعر الأبيض تداعب قَدَمَي عَزَّة، فيما كانت تصوِّب نظراتها المشتاقة إلى وجهه وعينَيه.[٢] وعلى الرُّغم من قرارها بإبعاد (عَزَّة) عنه، فإن إلحاح الأبناء عليها قد جعلها تَقبل ذهاب عَزَّة معهم إلى منزل ذلك الرَّجُل؛ فلقد انتهت- كما اقنعتْ نفسها- الحصانةُ الخياليَّةُ عن الارتماء في أحضان الآخَر التي أحاط (سهلٌ) بها عَزَّة في نصِّه، واستسلمتْ إلى ضرورة تجسيد نَصِّ عَزَّة في الواقع، لينتهي الخياليُّ إلى

[١] م.ن، ٩٦.

[٢] انظر: م.ن، ٩٧.

واقعيٍّ، لعلَّه يُغني أو يُفسد. وهنا يُلمِح الكاتب إلى المأزق الثقافيّ بين مثاليَّة الخيال وضرورات الواقع، وإلى أن الكبت والحَجْر والانغلاق هي بوَّابات الاستلاب والانهيار السريع، وليس العكس، كما يتصوَّر عقلٌ منغلقٌ تقليديّ. وذلك ما وقع لعَزَّة، بالجانب المحنَّط من شخصيَّتها، وَفقما رسم الكاتب ملامحه؛ إذ سرعان ما انزلقت تحت حِجاب المحافظة الظاهريّ وقِشرة الحصانة الماضويَّة، وذابت في المختلف/ الغريب إلى أخمص قدمَيها. عندئذٍ يقع الانفجار الذي صوَّره في دويٍّ يهتزّ له البيت، ويزعج الكبير والصغير. ولعلّ القارئ لا ينسى أنّ عَزَّة ما هي إلّا قناع أقنعة. أي ما هي إلّا قناع زوجِ (سهل)، المتعدِّدة الوجوه، وهذه بدورها قناع الكرامة والعِرض والشَّرَف، حينما تتعرَّض للانتهاك، حصائدَ سوء التقدير والتدبير، بين حسابات الواقع والخيال، والماضي والراهن، والذات والآخَر. وهذا ما حَدَث من بطل النصّ نفسه، سهل

الجَبليّ- من جهة- وما أحاط بزوجه [و/ أو] (عَزَّة)- من جهةٍ رديفةٍ- جرّاءَ حسابات مجتمعها العامّ ومعتركها فيه حول «**الحداثة: ما لها، وما عليها**». فكان رفضُ المجتمعِ صوتَها وحِوارَها وحِبْرَها دافعَها إلى الانسلاخ منه إلى غيره، وإلى غير رجعة.

وها هي تهرع زوجُ سهل إلى المكتبة لتحتضن الغريبة عَزَّة، فتجدها قد نقلت كرّاسها من رفوف الرواية ووضعته إلى جوار كتب الفكر والفلسفة.[١] وهذا في الواقع هو ما فعله الكاتب بنصِّه؛ إذ جعله، وفي هذا القسم بصفةٍ خاصَّةٍ، ميدانًا لصراع الأفكار، ومنبرًا للجدل حولها، وإنْ على حساب مراعاة مقتضيات السَّرد. وللتعبير عن هذا المشهد يصف الكاتب ذلك قائلًا، على لسان امرأة (سهل): «**تفحَّصْتُ الكُتُبَ فوجدتُ أوراقها وقد اختلطت ببعضها،**

[١] انظر: م.ن، ٩٨.

وسالت منها جُمَلٌ وأفكار على الرفوف والجدران، ولم يَعُد بالإمكان قراءتها، ولا التعرُّف على سماتها، فأغلقتُ الباب خلفي، مثلما أغلقه سهل الجَبليّ، ومضيت.»[1] هذا، إذن، هو سبب الانفجار النصوصيّ والدِّلاليّ الذي أودَى ببنائيَّة النصّ السَّرديّة، كما أودَى بالمعنى إلى العماء والعدميَّة وانغلاق الباب. إنه النصّ هاهنا يكتب تجربته، ويَنْقُد ذاته، فيما يُشْبِه اعتذارًا بأنْ ليس إلّا جزءًا من نصٍّ أكبر- واقعيًّا، وسياسيًّا، واجتماعيًّا، وثقافيًّا- اختلطتْ فيه الأوراق والأحبار، حتى باتت قراءة طلاسمها نفسها ضربًا من الطلسمة، وتأويلها نوعًا من ضرب الوَدَع أو فكِّ السِّحر.

وما يُحِبّ الدارس أن تبدو قراءته بغموض النصّ المقروء، بيد أن محايثة النصّ تستلزم قراءةً تسامتيَّةً، لا تؤدِّيها اللغة المباشرة، ولا تكشف أغوارها الإضاءة السطحيَّة.

---

[1] م.ن.

٥- وهج الذاكرة، ٥- سهل الجَبليّ:

ويعود الكاتب في القِسم الخامس، بعنوان «**وهج الذاكرة، ٥- سهل الجَبليّ**»، إلى حكاية (سهل). ولعلّه قد اتَّضح ممّا تقدَّم أن «**الغيمة الرصاصيَّة**» قد شَرَعَت تتخلَّق في بنية نصٍّ شِعريٍّ فلسفيٍّ- أكثر منه روائيّ- يطوِّف حول التاريخ والتراث والحداثة.

وفي هذا القِسم ملامح أخرى من شخصيَّة (نورة)، ممثِّلةً صخب الحضارة، وقد رأى سهلٌ أن الوادي الساكن في إلْفِ العادة، في حاجةٍ إلى روحٍ صاخبةٍ عابقةٍ بالجنون، مثل (نورة). وتُجسِّد العلاقة بين (نورة) و(عُبيد) في هذا النصّ العلاقة بين الحضارة بماضيها المجيد من جهةٍ والشاعر الذي يتغنَّى بذلك كلِّه. كما أن يقينيَّة نصّ (عَزَّة)، وما لحق به من حذفٍ وإضافةٍ، هو الآخَر يفتقر إلى قلقٍ

شاعريٍّ يتحدَّى صرامته أو يُشَذِّبها.[1] وتلكم هي المعادلة التي يفتِّش عنها الكاتب عبر هذه الرموز؛ معادلة المعاصرة بالأصالة، الماضي بالآتي، الثابت بالمتغيِّر، الاعتزاز بالذاتيّ والمثاقفة مع الآخَر، التراث- المليء بالحُذوف والإضافات، والتشويه والإشراق- بالحكمة التي هي ضالَّة المؤمن، أَنَّى وجدها التقطها؛ فهو أحقّ بها وأهلها. هذه القِيَم- التي يتحرَّك النصّ حواليها، من خلال الشخوص والرموز- تتوِّه القارئ تارةً وتنبجس علاماتها وتشعّ نجومها في سديم النصّ تارةً أخرى؛ من حيث إن المؤلِّف اعتمد على هذه التقنية المُلْبِسة الشاعريّة. وإحدى الصعوبات الجوهريَّة في قراءة النصّ أن الكاتب يكتب (قصيدة-رواية)، لا (رواية-راوية).

[1] انظر: م.ن، ١٠٢.

أُطلِقَ سراح (سهلٍ الجَبليّ) ورفاقه من المغارات، واقتيد جَمعهم إلى (ابن عيدان). وشُنِق (مبروكٌ)، عشيقُ (مريم). ذلك الرجل الأفريقي الذي لم يكن له من ذنبٍ إلّا حُبّ مريم، وأنْ ليس بأبيض البشرة، ولا مكافئها في النَّسَب، وهي المنحدرة من عِرقين مختلفَين: أُمٍّ أَمَةٍ لابن عيدان، وأبٍ حُرٍّ، هو عريفة قرية (الرمليّة). وهذا المقتل يشير إلى تحوُّلٍ في أملٍ منشود، كان يتشوَّف إلى تلاقح الأعراق رغم اختلاف الطبقات والهويّات والأجناس. فإذا هو يُشنق ذاك الأمل بحبل القَبَلِيَّة اللا إنسانيَّة، وحُكم التقاليد الجائرة، ونفاذ السُّلْطة الدينيَّة (المختطَفَة من أصولها وغاياتها)، والسُّلْطة الدنيويَّة المادِّيَّة المستبدَّة بأمرها، وذلك على يد (ابن عيدان) وزبانيته، وفي طليعتهم (أبو عاصم) و(أبو معصوم). وهما اسمان ينطويان على إشاراتهما إلى سُلطة «التابوه»، والمقدَّس، ودعاوَى العِصمة في الثقافة. وها هي (نورة) تَسقط من هول المنظر، وهي تنشج: «**يا**

جَدَّتي الملِكة.. يا جَدَّتي الملِكة، اهبطي، فالعالم الأرضي قد غدا جُثَّة.»[1]

تَحرَّر (سهلٌ)، وإنْ لم يَتَحَرَّر. أُطلِقَ ورفاقه، ثمّ استُثني (صفوان)، الذي يمثِّل منظِّر التغيير والتفكير والرأي، فأُعيد إلى سجنه. وبقي سهلٌ يتردَّد بين حُريَّته الشخصيَّة وارتهانه إلى زيارة ابن عيدان يوميًّا. والجميع يتَّهمه، والجميع يعزوه إلى ممالأة السُّلطة [ابن عيدان]، وأنه عينٌ من عيونه. فلا هو ينجو من السُّلطة، ولا هو ينجو من الشَّعب. يتبدَّى ذلك في موقف المهمَّشين، الذين يسمِّيهم الكاتب الحُـرَّاس، وهو يُلمِح بهم إلى عامَّة الناس، ممَّن يوظَّفون في أتون مواجهات، لا ناقة لهم فيها ولا جمل. فهم يَتَّهمون (سهلًا)- بوصفه رمزًا للتاريخ والثقافة- بأنه وراء مقتل (مبروك)، ووراء ما يلحق بهم.

---

[1] م.ن، ١٠٤.

ولَمَّا كان سهلٌ قد وصل إلى هذا المأزق: بين الحُـرِّيَّة والعبوديَّة، ابتنَى له خيمةً من حَجَرٍ، هي «**خيمة الرُّوح**»، كما يسمِّيها[١]، يخلو فيها إلى نفسه، فوق أعلى الجبال الشماليَّة. وقد رَتَّبَ مع (نورة) أن تساعده على الاطِّلاع على السجلّات التي يخبِّئها (ابن عيدان)، لما فيها من محتوى النصِّ المحرَّف- كما قال- من قِصَّة (عَزَّة). ومَن سِوَى نورة- بما ترمز إليه- جدير بتسهيل مهمَّة سهلٍ في البحث في سجلّات ابن عيدان؟! وقد وَعَدَتْه بذلك. في حين ما يفتأ ابن عيدان يذكِّر سهلًا بأنه معتقَلٌ لديه، وأنه هو (أي ابن عيدان) المهيمِن على التاريخ والتقاليد من غوائل التحديث والتغيير، سواء لما يمنحه من أدوار لأبطال قِصَّة (عَزَّة)، أو لما يحمله من عبء متابعة (نورة) ومقهاها، الذي ما برح (الفقيهُ عمران) و(أبو عاصم) يعترضان على ما

[١] انظر: م.ن، ١١٠.

يدور فيه من مناوشات ومن غناء ورقص.[1] إنه صراع القِيَم والثقافة، والماضي بعاداته وتقاليده وإديولوجيَّاته مع الطموح إلى الآتي والمستقبل والحُـرِّيَّة.

وفي هذا القِسم يتجلَّى دور (جابر) في هذه السرديَّة. جابر، الذي سيبدو له من اسمه نصيب: «جابر عثرات»، ساعيًا إلى جَبْر ما انكسر بين أبناء الوادي، داعيًا إلى قيام تعاونيَّات بينهم، تجعلهم شركاء في الأرض والخيرات.

وقد حكى جابرٌ لـ(سهل) كيف أنه لمَّا وصل الفقيه عمران إلى الوادي تحمَّس له (حمدانُ) ولمدرسة الكتاتيب، إلَّا أنه حينما لم يجد لديه ما يُغْنِي رغباته، غادر الوادي. «**أمَّا أبو عاصم وأبو معصوم، فقد وَجَدا ضالَّتهما في ما لدى الفقيه، وقد عيَّنهما أهلًا للحسبة، وثنَّى ابن عيدان على ذلك**

[1] انظر: م.ن، ١٠٩.

بأن أناط بها مهمَّة أمن الوادي.»[١] وفي هذا يومئ الكاتب إلى العلاقة بين الحضور الدِّينيّ، الذي يمثِّله الفقيه (عمران)، والآخر الغربيّ الذي يمثِّله (حمدان). هذا في المستوى الخارجيّ، وفي المستوى الداخلي يومئ إلى ما يدور بين الفقيه- بوصفه سُلطة تشريعيَّة- و(ابن عيدان) وعاملَيه، (أبي عاصم) و(أبي معصوم)- بوصفهم السُّلطة التنفيذيَّة، من عَقْدٍ ضِمنيّ؛ إذ وَجَدَت السُّلطة التنفيذيَّة ضالَّتها لدى الفقيه، لمنحها الشرعيَّة في سُلطانها، ووَجَدَت السُّلطة التشريعيَّة ضالَّتها لدى السُّلطة التنفيذيَّة، لمنحها قوَّتها وهيمنتها ونفوذها.

ثم يحدِّث (جابر) (سهلًا) عن غياب أَخَوَي (عَزَّة): (منصور) و(سعيدان)، اللذَين يرمزان إلى فِكرتَي «النصر» و«السعادة»، أو «القوَّة» و«الرخاء». لكن سهلًا خالَف

---

[١] انظر: م.ن، ١١٠- ١١١.

جابرًا في اعتقاده أن منصورًا وسعيدان قد اختفيا، وهو- كما قال- لم يدوِّن في قِصَّة عَزَّة موتهما أو اعتقالهما، بل ترك الاحتمال غائمًا. ليخبره جابر أن تلك الثغرة الغائمة هي التي أتاحت تسلُّل (أبي عاصم) و(أبي معصوم) و(ابن عيدان) لتأويل النصّ، والإعلان بأن (مسعودًا الهمداني)- الذي يمثِّل وجه الشرّ والفُرقة في الوادي- قد قتلهما. فيُخبره سهلٌ بأنه بالفعل قد وَجَدَ منصورًا وسعيدان في المغارات، وأنهما كانا سجينَين معه فيها.[1] فيُظهر جابر دهشته لهذا الخبر، معبِّرًا عن أن ذلك يؤكِّد حدسه: أن ابن عيدان ظلَّ يسعى إلى تغييب منصور وسعيدان، يدعمه في ذلك (أبو عاصم) و(أبو معصوم)؛ لأنهما «**لم يكونا يرتاحان أيضًا لأفكار الأخوَين اللذَين كانا يؤمنان بمبدأ التغيير الجذري؛ وهكذا تفرَّق أبطال النصّ، وتشتَّـتَتْ حروفه في**

---

[1] انظر: م.ن، ١١١.

المغارات وكتاب السجلّات، بيد أن عزائي [يقول (جابر) لـ(سهل)] هو وجودك بيننا لتحفيز العامل الذاتي على استعادة وعيه وحركته.»[١]

شخصيّة جابرٌ، إذن، تحمل الأمل الطوباويّ في مَن يَقبس مِن نصِّ (عَزَّة) ما يحوِّل إشراقات التاريخ- التي رَمَزَ إليها الكاتب من خلال نصّ عَزَّة- إلى واقعٍ حيٍّ، متحدِّيًا السُّلطة التقليديَّة بوجهَيها، التشريعيّ والتنفيذيّ. وإنْ كان جابر يستشعر تقصيره السابق في ذلك المسعى، قائلًا:

> **«توهَّمتُ أن وظيفتي كعريفة لقرية الشماليَّة ستهيِّئني لممارسة دوري الذي حدَّدَتْه روايةُ عَزَّة، ثم اكتشفتُ مع مرور الأيَّام أنني انغمستُ في مشاغلي الوظيفيَّة اليوميَّة، حتى كدتُ أنساه. أحيانًا أصرخ من عذاب**

[١] م.ن.

المُراوحة بين الوفاء له وبين ما يُمليه عليَّ الواقع، وكأنما أتحسَّسني في ثياب الخائن لحقائق التاريخ ومسارِه.»[1]

وهذا ما دَفع (سهلًا)، وقد غادره (جابر) لدى هذه النقطة من الحِوار، إلى القول: «**وقفتُ أتأمَّل نصّ عَزَّة في الذاكرة، وأتساءل: هل يمكن لواقع أن يُشابه نصَّه، أو لنصٍّ أن يقترب من حقيقة واقعه؟**»[2]

إن هذا النص، إذن- كما أشير مرارًا- يبدو قصيدةً رمزيَّة، نَفَخ فيها الكاتب روح السَّرد ليحوِّلها إلى سرديَّة. فيها يُشْبِه شَنْقُ (مبروكٍ) عشيقِ (مريم)، دلاليًّا، فكرةَ صلبِ (المسيح عليه السلام). وإذا كانت (عَزَّة) تمثِّل النصَّ الشامل للمعاني والقِيَم المحلوم بها، فإن شخصيَّة (مريم) يمكن أن يُقرأ فيها الوجه الحداثيّ والمستقبليّ، مقابل

[1] م.ن، ١١٢.

[2] م.ن.

(نورة)، وجه الحضارة التراثيَّة وإشراقات التاريخ. ولقد تنازعت سهلًا- كما عبَّر- قُبلات هؤلاء الفاتنات الثلاث. حين تقبِّله نورة يحضر فمُ مريم الطفليّ الشرس.[1] فثمَّة- كما قال- «**قوى سِحريَّة، وضباب برائحةٍ موغلةٍ في حنين التاريخ تسكن جسد نورة ووجدانها، تُغويه بالتأمُّل، أمَّا مريم، فإنها كيان منحوت من الواقع، يشاغبه بحسِّيَّته، في لذعة اخضرار الشجر، وسطوة بريق الماء الدافقة، وقوَّة رغبات السُّلالات، وطفولة الهواء.**»[2] وبالرُّغم من محاولته تجنُّب مريم فإنها تباغته بإغرائها، ودِفء حضورها، بيد أنه يكتفي من معاشرتها برفيف الحُلم وبقايا حرقته. وهو يعزو هذا العجز في الاستجابة لـ(مريم) إلى احتماليَّة أن (نورة) قد عوَّدته على إحراق الرغبات دون بلوغها الذُّروة، أو أن مغارات (ابن عيدان) قد كسرت التدفُّق العفويّ للروح.

---

[1] انظر: م.ن، ١١٣.

[2] م.ن، ١١٣- ١١٤.

ليستنتج قائلًا: «**ربما كان هذا أو ذاك، لكن الأهمّ أن نورة خارج نصِّي، ومريم جزءٌ منه، وهذا ما يَفْصِل بين الحالتَين**».[1] وتلك هي رمزيَّة المعادلة الجدليَّة بين (التراث/ نورة) و(الحداثة/ مريم).

وقد تعرَّض نصُّ (عَزَّة)- كما يشكو (سهل)- لتحريف (ابن عيدان) في سِجلّاته. والأدهى من ذلك «**إخراج النصّ من كونه كينونة مكتملة إلى احتمالٍ يتحايل على واقعه لبلوغ أهدافه العصيَّة.**»[2] تلك هي الحالة الإشكاليَّة التي يبحث فيها النصُّ، أو بلفظٍ آخر: يبحث فيها الكاتب، وهي: كيفيَّة تحويل النصّ المتخيَّل (المثاليّ) إلى واقعٍ حيٍّ قابلٍ للتعامل معه، بصفته واقعًا لا محض نصٍّ؛ كي يهبط من عليائه ليشتغل في الواقع.[3]

---

[1] م.ن، ١١٥.

[2] م.ن، ١١٦.

[3] انظر: م.ن، ١١٧.

ولَمَّا اجتمع (جابر) و(نورة) و(عُبيد الراعي) على العشاء لدى (سهل الجَبليّ) دارَ الحديث بينهم حول تلك القضايا الضِّمنيَّة التي في فَلَكها يدور النصّ. ومنها: أنْ أَظْهَرَ جابر دَوره في إدخال نورة وعُبيد إلى النصّ- الذي ذَكَر أنه لم يكن يتضمَّنهما- ووافقه سهل على ذلك، وسَرَّ هذا نورةَ وعُبيدًا. وفي هذا مؤكِّد لما أُشير إليه من تشخيص جابر دَور ترجمان النصّ إلى واقع. والنصّ- كما خاطب جابرًا سهلٌ- «**ليس صخرة، وإنما هو نِسغ شجرة، تُعيد أعضاؤها الولودة- ما دامت حيَّة- رسمَ الأصل من جديد.**»[1] وبذا فإن علاقات الحضور والغياب في النصّ تتيح استدعاء عناصره، وإنْ لم تكن مباشِرةَ الحضورِ فيه. وهذه البنية النصِّيَّة الموصوفة هاهنا هي الوجه الآخَر للبنية

[1] م.ن، ١١٦.

الواقعيَّة، التي رمَّز الكاتب إليها من خلال فكرة «**نصّ عَزَّة**».

وفي هذا السياق النقاشي بين شخوص النصّ الأربعة (نورة، وعُبيد، وجابر، وسهل) تُعرِب نورة- بما هي رمزُ التراث الحضاريّ- عن أنها تظلّ متجاذبةً في الأهواء بين: جابر، وسهلٍ، وحتى (عمران) و(ابن عيدان)، وقبل هؤلاء عُبيد الراعي، الذي هو صوتها وشجاها. ولعل الصراع- كما قالت- قد حُسِم لصالح عُبيد مبكِّرًا؛ لأن الشاعر هو صوت الضمير والأصالة والتاريخ والجذور، في حين تتفاوت علاقات الآخَرين بذلك. أمَّا جابر، فلم يكن من سبيل إلى زواج (نورة) به من حيث لا يحقّ له الزواج بأكثر من واحدة. ذلك أن (جابرًا) يحمل وجه التوحيد لجميع الأطياف والأطراف والأصوات، ولا يمكنه أن يقترن بواحد منها دون الآخَر. فهو لن يكون مُلك أحدٍ لوحده، بل هو مشترَك بين الجميع، مثلما أنه- بفِكره الاشتراكي

أيضًا، كما سيأتي[١]- لا يؤمِن بالتملّك الفرديّ، كما يؤمِن به (عُبيد). وأمّا (ابن عيدان)، فمشغول- كما أبانت نورة- بالحُكم في الوادي، وذلك ما يشغله عن نورة وعمّا تعنيه، وإنْ كان ما ينفكّ يمنّي نفسه بها. ابن عيدان- كما قالت-:

«يحرس الماضي، وأنت [=جابر] تحرس النصّ، ولعلّك بهذه الخطوات تنفخ الحياة في رئة نصّ كاد أن يتجمّد.

- لا أدري إنْ كان الأمر سيُفضي إلى ذلك، ولكنني سأجتهد، وقد فكّرتُ في خطوة أخرى تجعل الرأي حصيلة حِوار ومشاركة لا نتيجة رغبة محتومة، وسأفاتح ابن عيدان بها قريبًا.

عقّبتُ [=سهل] على كلامه:

[١] انظر: م.ن، ٢٢٨- ٢٢٩.

- فليعمل كلٌّ حسب بوصلته، أمّا أنا، فما زال الطريق أمامي طويلًا لإعادة كتابة النصّ من جديد حتى يأذن ذلك لعَزَّة بالخروج من طيّاته لتحرِّرني هي!»[1]

ويُعَدّ خروج عَزَّة من طيّات النصّ- بحسب رؤية «**الغيمة الرصاصيَّة**» تلك- تحقُّقًا للهدف (الحُلم) في انتهاء الصراع والتنازع إلى حُرِّيَّةٍ مطلقةٍ تشمل الجميع.

وتلك هي هواجس الكاتب الثقافيَّة والحضاريَّة التي قاربها من خلال هذا القِسم من سرديَّته.

٦- وهج الذاكرة، ٦- الأصدقاء (١):

فإذا انتقل القارئ إلى القِسم المعنون بـ«**وهج الذاكرة، ٦- الأصدقاء (١)**»، ألفَى الخلفيّة الواقعيّة التي يحاول الكاتب أن يستثمر ظِلالها لمناقشة تلك الأسباب الثقافيّة والحضاريّة

[1] م.ن، ١١٨.

وراءها، وذلك من خلال نَصِّه الآخر الذي يدعوه «**نصّ عَزَّة**». فهو يتحدَّث في هذا القِسم عن أهداف أزمة الخليج الثانية، وما سَرَدَه الأصدقاء من ظروفهم إبّانها. إذ يتبادل الشاعر الفصيح والشاعر الشعبيّ أناشيدهما:

ولَمَّا قذفنا في الرِّياضِ قلاعَهمْ

تهاوتْ بيوتُ القومِ ثُمَّ تهاوَوا

ليردّ عليه الشاعر الشعبيّ، بقوله: «**وزرعنا الرَّدَى في بطن بغداد... وتركنا البيوت بلا عناوينا.**» بيد أن (مصطفى) يقف غاضبًا أمام هذه الحرب الشِّعريّة، المظاهِرة للحرب الفعليّة، قائلًا: «**لا بارك الله في شاعرهم ولا في شاعرنا؛ فالرِّياض وبغداد قلاعٌ عربيَّة، ولا خير في مَن يفرح بالشُّهُب المتساقطة كلَّ ليلةٍ على أيٍّ منهما.**»[1]

[1] م.ن، ١٢١.

في الحرب- كما صوَّر النصُّ- يمتزج الشعور الإنسانيّ بالشعور القوميّ. ولقد يتحمَّس المرء للقوميّ حتى يُحْدِق به هو، فإذا هو ينقلب على عقبَيه، وذلك كموقف (خالد) في ما دار من حِوار بينه وبين (جاسم) و(مصطفى)؛ إذ كان يفرح لقصف الصواريخ العراقيّة (تلَّ أبيب)، حتى حطَّت بين أُذُنَيه هو، فأخذ يلعنها ويلعن مطلقها.[١]

على أن هذا القِسم من النصّ يبدو مُقْحَمًا على سائره، مفتعَل الربط بجُملته؛ وذاك لغرضٍ خاصٍّ، وهو مناقشة مسائل جزئيّة تتعلَّق بظروف حرب الخليج الثانية، والقضايا الاجتماعيّة التي أفرزتها أو أثارتها. ثمّ ليثير جدليَّتَين: الأُولى حول حرب الخليج والاستعانة بالأجنبيّ، والأخرى حول قيادة المرأة للسيّارة. ويحتدم النقاش حول

[١] انظر: م.ن.

هاتين الجدليَّتين بين: (مصطفى)، الذي يمثِّل الصوت القوميّ، و(جاسم)، الذي يبدو ممثِّلًا الصوت الخليجيّ تحديدًا، و(خالد)، الذي يبدو ممثِّلًا الصوت السعوديّ، و(جواهر) زوج خالد- الممرِّضة التي التحقت بدورة الإسعافات الأوَّليَّة للمساعدة في ظروف الحرب، غير أن الحرب قذفتها وزوجها خارج المدينة مجبرَين- ثم (أبي أَنَس)، الذي يمثِّل الصوت الإسلامويّ، وإنما يَظهر بين الأصدقاء عقِب قَتْل جواهر عقربًا بكعب رجلها، وحينما سألها خالد: «**لماذا لم تتركيها لعلّها تلدغ مصطفى، فنجرّب خبرتكِ الصحيّة وأدويتكِ؟ ضَحِكَتْ: لكنّني أخاف أن تلدغكَ أنتَ، أمّا مصطفى، فهو شقيّ ولن تستطيع ملامسة أقدامه... خرج (أبو أَنَس) من خيمته المجاورة لخيمة الأصدقاء وأطلّ عليهم...**»[1]، وكأن هذه العقرب إشارة إلى

---

[1] م.ن، ١٢٥.

أبي أَنَس، لما يمثِّله من فكرٍ منغلقٍ متطرِّفٍ- وقد مرَّت بالقارئ دعوته أبناء (سهل الجَبليّ) أثناء غيابه إلى محاضرة تُقام في المسجد ضِدّ الحداثة- ولذا كان أكثر انسجامًا مع (مصطفى)، ذي الفكر القوميّ، وأخيرًا (سعد)، الذي كان توفيقيًّا، وأراد أن يكون حياديًّا.

وكان الجدل بين الأصدقاء في القضيّة الأُولى (حرب الخليج) تعبِّر عن الأصوات الاجتماعيّة العربيّة، بوُجهات نظرها المتباينة. أمَّا في القضيّة الثانية (قيادة المرأة للسيّارة)، فإن الوحيد الذي وقف ضِدّ الفكرة كان: أبا أَنَس. خالطًا في سَلَّةٍ واحدةٍ من محاذير ذلك بين ما يسمِّيه: «**عقيدتنا، وعاداتنا، وتقاليدنا**»![1]

ويصطنع الكاتب رابطًا بين هذا القِسم وبين صُلب النصّ من خلال ما يَذكره من أن (خالدًا) اكتشف مخطوطًا

[1] م.ن، ١٣١.

في إحدى التكايا، يتألَّف من أوراق جِلد وقِطَع جرار فخَّاريَّة مكسَّرة، «**جَمَع أجزاء متناقضة عن عَزَّة من رُواةٍ دَوَّن شهاداتهم سهل الجَبليّ.**»[١] فيشير عليه (جاسم) بأخذ تلك المخطوطات إلى صديقٍ في (الرِّياض) يَدْرُس عِلم الآثار، علَّه يستطيع فكَّ رموزها. ولمَّا قالت لخالد (جواهر):

> «**يا خالد، مللنا من اهتمامكم بأثر من الآثار البالية، وكأنكم طلّاب في قسم الآثار.**
>
> **- أجابها: النصّ خلاصة تجربة، ومفتاح لأخرى، لا سيما وقد وجدنا فيه نُتَفًا تعبِّر عن إشكالات قديمة جديدة في آن، تتحدَّث عن مصائر وأشخاص وأوطان، وكأنّها بنت اليوم.**»[٢]

---

[١] م.ن، ١٢٩.

[٢] م.ن، ١٣٠.

وفي إجابة (خالد) هذه يتكشَّف مفتاح تأويل النصّ كلّه. كما يؤكِّد الدِّلالة الرمزيّة لـ(عَزَّة) التي تُقابل في الطرف النقيض الدِّلالة الرمزيّة لـ(حمدان)، إذ تقول (جواهر) لزوجها خالد:

«أعطني مفتاح السيّارة، ودعني أتعلَّم السياقة لعلِّي أعثر على الوادي أو على مضارب عَزَّة، «اللي أبلشتونا بها إنت وربعك»».

أجابها مازحًا: أتبحثين عن عَزَّة أم عن حمدان، يا جواهر؟

ضَحِكَتْ: بل عن ابن عيدان!

- ألا تخشين أن يضبطكِ أحد حُرّاس الوادي وأنت تقودين سيّارتك هناك؟

- وماذا سيفعلون بي؟ ألا تركب نساؤهم الجِمال والحمير، متجوِّلات بين المزارع والقُرى ومناطق الرعي؟

- بلى... لكن تلك مركوبات يا جواهر وهذه سيّارة، ولذا سيكتفون بوضعكِ في كهف سهل الجَبليّ في المغارات.

- أعوذ بالله... أيمكن أن يحدث ذلك؟

صَمَتا حين عَبَرَ من أمام الخيمة جارهم أبو أَنَس، وخفض خالد صوت التلفزيون، واتَّجه إلى أوراق القِصَّة في طَرَف الخيمة.»[1]

فإذا كانت (عَزَّة) تمثِّل معنى خُلاصة التجربة الأصيلة التي قد تحلّ إشكالات قديمة وجديدة، كما قال، فإن (حمدان)- مقابل ذلك- يمثِّل البُعد الخارجيّ، أو الأجنبيّ. فيما يقف

[1] م.ن.

(ابن عيدان) مذبذَبًا بين الطرفين، متجاذَبًا بينهما، يحمي نفسه، ويقمع مخالفي رأيه بقوَّة السُّلطان وواحديَّة الرأي.

في هذا القِسم من النصّ كان صوت المؤلِّف حاضرًا بدرجةٍ أقوى، وبأسلوبٍ مباشر، يوجِّه دفَّة الأحداث فِكرُه الشخصيُّ، تلميحًا وتصريحًا، ويحرِّك الشخوص فيه ليصل إلى الرسالة المعبِّرة عن وجهة نظره، في سياقٍ حِواريٍّ يعيد على ألسنة الشخوص جدَلَ الرأي العام، المنبثَّ عبر وسائل الإعلام إزاء القضايا التي تطرَّق إليها في هذا القِسم.

وفي ختام الجزء الأوّل المعنون بـ«**وهج الذاكرة**» يمكننا القول إن «**الغيمة الرصاصيَّة**» سرديّةٌ تضحِّي بالقارئ. ومن أوجه الصعوبة في قراءتها ما يَنتج عن عدم تسلسل الأحداث؛ لما أعمله الكاتب فيها من تقديمٍ وتأخير. فالقِسم المعنون بـ«**وهج الذاكرة، ٣- الراوي**»، مثلًا، كان يُفترَض أن يجيء بعد القِسم السادس، بعنوان «**وهج الذاكرة، ٦- الأصدقاء**»؛ لأن ما ورد في القِسم

الخاصّ بالراوي هو نتيجة لما ذَكَرَه في حكاية الأصدقاء، من اكتشاف المخطوط وأخْذه من قِبَل (جاسم) إلى مَن قد يستطيع أن يقرأه، وهو الراوي. وبهذا فقد قدَّم القِسم الثالث من «وهج الذاكرة» على القسم السادس، وكان موضعه بعده، بصفته نتيجة. لأجل ذلك كان القارئ يجد نفسه أمام شخصيّات وأحداث لم يسبق له أن عَرَفَ ما وراءها من خلفيّات حكائيّة، فلا يتسنّى له ذاك إلّا في صفحات لاحقة. وهذا الضرب من تقديم نتائج الأحداث على مقدّماتها كان يشوِّش متابعة القارئ، ويضطرّه إلى أن يقرأ النصّ في بعض الحالات قراءة عكسيّة. أضف إلى هذا أن تلك الأقسام في النصّ ليست بمتراتبة على بعضها، وإنما تحمل أصوات أطرافٍ في الحكاية حول ما حَدَث من اختفاء (سهل الجَبليّ) وما أعقب ذلك من تداعيات لدى كلّ طرفٍ، وهو ما أورث النصّ المزيد من الغموض في تتابع نموّ شخصيّاته. وممّا يبيّن أن الكاتب قد قدَّم بعض الأجزاء

وأخَّر، على نحوٍ لا يبدو له منطق واقعيّ ولا حتى فنِّي، أنه يقول مثلًا- وهو يتحدَّث باسم الراوي:

«امتدّ الحديث بكما عن ورق الجِلْد، والحشيّات، والتسجيلات مدَّةً طويلةً، وقال جاسم: لقد دخل خالد تجربة لم تكتمل عدّتها، فخالطت صحوَه أشباحُ عَزَّة وسهل الجَبليّ، ووجد نداءً ظنّه فاتحة للكتابة واستحضارًا للأرواح، فأحضر مسجِّلًا لتسجيل ما توقّعه من حِوار مع سهل، ولكن سهل الجَبليّ لم يحضر، وطيف عَزَّة لم يجئ، وانعقد لسانه منذ ذلك اليوم... آلمني ما حدث لخالد ودفعني تشوّقي لإخراج عَزَّة من قِصّتها، فحاولتُ إقامة هيكل جديد للقِصّة، بدأته بحادثة اكتشاف الأصدقاء لأجزاء من النصّ لكنني أدركت مبكِّرًا أنني عاجز عن إنجاز المهمّة ولذا قصدتك...»[١]

[١] م.ن، ٧٩- ٨٠.

فهذا الكلام كان المفترض أن يأتي بعد الأحداث التي أُشيرَ إليها فيه، لكنها أحداث ستأتي لاحقةً عليه! وهذا بعينه ما حَدَث حينما جعل الكاتب «**في البدء**» في آخر النصّ، وجعل «**في الختام**» أوّل النصّ، وكأنه يتوقّع أن يُقرأ النصّ من آخره إلى أوّله، لا من أوّله إلى آخره!

وهذا التشظِّي الذي تعمَّد الكاتب إجراءه على النصّ قد عمّاه أكثر ممّا أكسبه دِلالته، ولا سيما حين يسرد ما لم تأت أسبابه ومقدّماته وممهّداته بعد، ثم يعود إليه في موضعٍ منفصلٍ تال. وكأنما هذا الشّتات الغريب هو في بنية «**الغيمة الرصاصيَّة**» نظير ما حكاه السارد عن تشظِّي نصّ (عَزَّة). لكنه إذا كان قد ذَكَر أن نصّ عَزَّة لم يتحقَّق لأنه مشتَّت ومفرَّق وضائع، فكذلك فَعَلَ هو بنصّ «**الغيمة الرصاصيَّة**»؛ حيث مزَّقه جذاذاتٍ متناثرةً متعاكسةً متناقضةً، فجاء «**غيمة كتابيّة**» بحقّ. وهنا كان ينبغي التفريق بين طريقةٍ إشكاليَّةٍ في السرد، بهدف إيصال رسالةٍ دلاليَّةٍ معيَّنةٍ، وبين ما يبدو محض

بَعْثَرَةٍ لأطراف النصّ بلا مسوِّغٍ فنِّيٍّ أو دِلاليّ. ومن ثَمَّ بين تقنية (الارتجاع الفنِّي Flashback)- على سبيل المثال- وما كان يحدث في بنية «**الغيمة الرصاصيَّة**» من تأخير وتقديم؛ وكذا بين اللعبة الحكائيّة لدى كاتب كـ(جابريل غارثيا ماركيث Gabriel García Márquez)- في نصٍّ كـ«**خريف البطريرك**»؛ يحكي قِصَّة شخصيّة واحدة، يدور حولها ماضيًا وحاضرًا ومستقبلًا، بشكلٍ منتظمٍ في نسقٍ واحدٍ، وإنْ تحرَّك من حوله وخلفه وأمامه وفوقه ودونه- وبين شتاتٍ من النصوص المتقاطعة المتعارضة المتداخلة المتناثرة، كما وقع في «**الغيمة الرصاصيَّة**». لكأنّ الكاتب كان يُلقي مهمَّة بناء نصّه وكتابته على القارئ! بيد أن تلك في النهاية هي (القصيدة- الرواية)، بطبيعتها الشِّعريّة التهويميّة الغالبة، لا بواقعيّتها السرديّة واتساقها المنطقي، ولعلّ ما قد يبدو معيبًا في بنية السرد الروائيّ قد يُعَدّ خاصيّة بنائيّة في نصٍّ كهذا. إلّا أنه، مهما قيل بأهميّة القارئ في علاقته بالنصّ، فمسؤليّة الكاتب

مقدَّمة دائمًا؛ لا يمكن التخلّي عنها وإيكالها إلى القارئ، إلّا بمعنى تأويليّ لا بنائيّ. ذلك أن قارئ «**الغيمة الرصاصيَّة**» سيجد نفسه أمام ما يشبه بيادق شطرنج نوقلت بشكل غريب ثم طُلب إليه أن يصل بها إلى تركيبٍ جديد ينتهي إلى الفوز بالمعنى. وهي فوضويّة لا تخلو من متعةٍ لدى قارئٍ صبور، غير أن من سلبيّاتها أنها قد جاءت، لا مربكة لذهن القارئ، ومؤثّرة على الاتساق السرديّ النِّسبيّ فحسب، بل كانت أحيانًا وراء إرباك الكاتب نفسه؛ إذ يقع في بعض الخلط السياقيّ، أو بين أسماء الشخوص. من ذلك قوله، في وصف اختطاف (مسعود الهمداني) (سهلًا): إنه كان يُقِلُّه «**بعيره الضخم**»، ثم إذا به يشير في الصفحة التالية إلى أن مطيَّة (مسعود) كانت «**ناقته**»[١]. أو تسميته (أبا عاصم) بـ(أبي معصوم)، في سياقٍ الحديثُ فيه من الثاني عن الأوّل[٢].

[١] قارن: م.ن، ١٦- ١٧.

[٢] انظر: م.ن، ٣٧.

أو تسمية (أُمِّ عَزَّة) بـ(أُمِّ مريم)، في حديثه عن زواج (عُبيد بأُمِّ عَزَّة)[1]. أو تسميته (أُمَّ عَزَّة) بـ(أُمِّ نورة) في حديثه عن: إقامة «**عُبيد الراعي وأُمّ نورة عشّة المقهى الجديد**»، والصواب: «عُبيد الراعي وأُمّ عَزَّة»[2]. وكذا الحديث عن (أبي محماس وعيضة) في مكانٍ الحديثُ فيه عن (أبي محماس وعطيَّة)[3].

ومن هذا يتكشَّف أن الغموض في «**الغيمة الرصاصيَّة**» ليس وليد غموض في الموضوع، ولا عن ضبابيّة في الرؤية فحسب، وإنما أيضًا عن عمليّات أجراها المؤلِّف على النصّ- ربما بعد إنجازه- لدوافع خارجيّة؛ أي لضرورات سياسيّة أو اجتماعيّة. وهذا هو الفرق بين

[1] انظر: م.ن، ٢٢٧.

[2] قارن: م.ن، ٢٢٧، ٢٣٠- ٢٣١.

[3] قارن: م.ن، ٢٢٦، ٢٢٩- ٢٣١.

غموضٍ نوعيٍّ أو رؤيويٍّ وتغميضٍ مصطنع؛ ناجمٍ عن إحداث تغييرات قسريّة في بناء النصّ.

٧- عتمة المصابيح، ١- سهل الجَبليّ:

ويعود الكاتب في القِسم السابع إلى قِصَّته الأُولى مع (سهل الجَبليّ) في (وداي الينابيع)، تحت عنوان «**عتمة المصابيح، ١- سهل الجَبليّ**». ولا بُدَّ من الإشارة إلى التحوّل الذي يشهده النصّ هاهنا؛ إذ إن الأقسام الأُولى كانت تُصَدَّر بعبارة «**وهج الذاكرة**»، وقد جاء السرد فيها في ستّة أقسام، كلّ قِسمٍ يَرِد على لسان إحدى الشخصيّات؛ فالأوّل والثاني على لسان سهل الجَبليّ، والثالث على لسان الراوي، والرابع على لسان امرأة (سهل)، والخامس على لسان سهل الجَبليّ مرّةً أخرى، والسادس حول الأصدقاء. وهنا ينتقل إلى لازمةٍ جديدة للعنونة، هي: «**عتمة المصابيح**»، في ستّة أقسام

كذلك، وهذا ما يوحي بأننا إزاء تبلُّجٍ للنور، وإضاءة لتلك الذاكرة، وإنْ جاءت إضاءةً ما تزال مصابيحها معتمة.

وتزداد كثافة الشِّعريّة في هذا القِسم- كما في الأقسام الأخرى التي يحوكها الكاتب حول سهل الجَبليّ و(وادي الينابيع)- لا في المستوى اللغويّ وحده، ولكن في مستوى التخييل والتصوير كذلك.

ويستهلّ الكاتب هذا القِسم بحديث الشوق الذي قاد سهلًا إلى (مريم)، تلك الخُلاسيَّة من أعراق مختلطة وفِتنةٍ طفوليَّة. فلمّا استقرّ به المجلس لدى أبي مريم عريفة (الرمليّة)، دار بينهما السؤال حول الخلاف بين الرمليّة وأهل (العبادل)، وحول الأرض الواسعة القريبة من الماء التي لا تُزرع وإنما يقع الخلاف بين أهالي القريتين على الأرض الوعرة البعيدة؟ فكان تعليل (أبي مريم) بأن تلك الأرض مهدَّدة بالسيول، وأنهم ما زالوا موعودين بتحديد مكان السدّ، الوارد في قِصَّة (عَزَّة). وأن (ابن عيدان) كان

يحلم بالسدّ، لكنه يخشى الخلاف حول موقعه. كما أنه حلُم ذات منام ببنتٍ تتمتَّع بذكاءٍ وحنكة، هي التي ستُرشدهم إلى موقع السدّ حين تبلغ العشرين، وقد سمّاها عَزَّة.

ويُلحظ في شخصيّة (مريم)- إلى جانب أنها بنت (عريفة الرمليّة)- أن أُمَّها أَمَةٌ لابن عيدان، وزُوِّجت بـ(عطيّة، عريفة قرية العبادل)، ثم طلَّقها ابن عيدان ليزوِّجها بجار عطيّة (عيضة: أحد عرائف العبادل)، وعَشِقَتْ (مبروكًا) حارس ابن عيدان وعَشِقَها، وهي كذلك تعشق (عريفة الشماليّة: جابر)، ويحدث هذا فيما الصراع بين القرى على أشدّه. ممّا يعني أن مريم تمثِّل ذلك القاسم المشترك بين كلّ هذه الفئات والقبائل والقُرى المتناطحة، والشرائح والطبقات المتناقضة. إنها الأمل في تجميع هؤلاء جميعًا ولَـمِّ شتاتهم، رغم كلّ التناقض والصراع الدائر بينهم.

وحين يتجاذب (سهلٌ) أطراف الحديث مع (مريم) وأبيها حول مكان السدّ: هل هو في (قرية الينابيع)، كما رأى (عريفة العبادل عيضة) في المنام؟ أم في (قرية العبادل) نفسها، كما ذكَر سهلٌ أنه قرأ في الأجزاء المحرَّفة من قِصَّة (عَزَّة) المنقوشة في المغارات؟ يخبره (أبو مريم) أن هذه الفكرة الأخيرة هي من أفكار (منصور وسعيدان)، اللذَين يطمحان إلى تغيير كلّ شيء في الوادي وبدء حياة جديدة. منصور وسعيدان أخوا عَزَّة (الحُلْم)، اللذان يمثِّلان فِكر (مصطفى) القوميّ، و(أبي أَنَس) الإسلامويّ في التغيير، كما بَدَوَا في القِسم السابق على هذا. وقد ذكَر أبو مريم أنه- على شَطَط الفكرة- يوافق عليها للخروج من أسوار الوادي المحصور بين الجبال. على أن أبا مريم قد ألمحَ إلى أن (ابن عيدان) لم يَعُدْ متحمِّسًا لفكرة السدّ، حيث رأى فيها تهديدًا لسلطانه، إذ قال:

«لقد أخبرني، يومَ كنتُ مستودع سِرِّه منذ زمن بعيد، بأنه حَلُم ذات ليلةٍ فرأى عَزَّة تُشير إلى موقع السَّدّ وهو يمتدّ من باب المغارات إلى حوش القلعة، وأنه أبصر جدران القلعة تتهاوَى تحت ضغط الماء، فأيقن أن عَزَّة تُهَدِّد وجوده ذاته، وتمنعه من التحكُّم في الماء والمصائر؛ لذا لم يَعُد متحمِّسًا لخروجها من كتابكَ.»[1]

وفي هذا السياق إشارات سياسيّة إلى ما يمثِّله ابن عيدان من مصالح سُلطويّة يهدِّدها التغيير المرتقب، المُعبِّر عنه من خلال موضوعة (السَّدّ) هذه. يتساوق هذا مع ما حدَّثتْ (مريمُ) به (سهلًا)- وهو في طريقه منصرفًا عن (أبي مريم)- من أن (ابن عيدان) كان يتجسَّس عليه وعلى نصّ (عَزَّة)، ولمَّا عَلِمَ أن النصّ قد غرِق في الماء، وأن عَزَّة قد مرِضتْ واختفتْ من بيتها، ابتهج.

[1] م.ن، ١٣٧.

لينحدر (سهلٌ) من هناك إلى مقهى (نورة)، الذي بات يُشْبِه سُوْقًا ثقافيَّة لـ(وادي الينابيع). وهناك تبعث نورةُ الأمل في سهلٍ بإخباره أن بإمكانه الاطِّلاع على سِجلّات (ابن عيدان) لمعرفة ما يتعلَّق بنصّ عَزَّة فيها. وبعد أن زوَّدته بعُدَّتها من التفاصيل، وأوصته بالحذر والسرعة، انطلقَ، حتى إذا أتى قَبْوَ قلعة ابن عيدان، خَدَّر الحارس بالبخور الذي جهَّزتْه نورة به، ووَلَجَ إلى خبايا المكان في القلعة، ليفتح صندوق الأسرار، فيجد أوراقًا، حَمَلَ بعضُها تدوينًا للصُّلح بين أهالي القُرى، وبعضُها رسومًا لحدود بعض المزارع، وأمورًا أخرى مختلفة. واستمرَّ في بحثه حتى وَجَدَ ما أسماه: «**كتاب السِّجلّات**». وبدأ في قراءة النصّ المحرَّف. وقد استقرأ في النصّ: ذلك التنافس التجاري والاقتصادي بين عريفة قرية (العبادل) وعريفة قرية (الينابيع) على مقهى (نورة)، وأن الأمر وصل بينهما إلى الاشتباك القتاليّ، لولا أنْ حاول أهل (الرمليَّة)

و(الشماليَّة) التفريق بينهما. في تصويرٍ رمزيٍّ لبعض الخلافات القائمة في أساسها على خصومات اقتصاديّة، وكيف أنها عادةً تنشأ متلبِّسة ببنًى أعمق، قائمة في الخصومات الثقافيّة، لتتمخَّض من ثَمَّ عن صراعٍ سياسيّ. ويأتي هذا نظير ما تحدَّث عنه الكاتب في القِسم السابق من جدليّاتٍ دائرةٍ حول أزمة الخليج الثانية وقطبَي رحاها: (العراق)- الذي يمكن أن يكون رمزه قرية (العبادل)- ودول (الخليج العربي)، التي يمكن أن تكون القُرى الأخرى رموزها.

وقد أشار (سهلٌ) إلى أنه كان مع سِجلّات (ابن عيدان) إزاء ثلاثة نصوص، هو مضطرٌّ للتوفيق بينها ونَفْي الاختلافات عنها: النصّ الأصليّ في الذاكرة، (الذي يبدو معبِّرًا عن الأصالة والجذور المثاليَّة التي كانت سبيلًا للخلاص)، وما سمّاه نصّ المغارات، (وكأنه يومئ به إلى النصّ الذي كتبتْه المصالح السياسيّة التاريخيّة، وعاشتْ فيه

أهواء الدُّوَل والحكومات فحرَّفته عن مساره ليستقيم على غرار مصالحها)، والنصّ الثالث هو نصّ الواقع والعصر.[1] قال: «**وكان عَلَيَّ أن أنقل المتماهي مع الأصل في الأوراق، وكشْط المختلف من كتاب السِّجلّات، حتى لا يُلغي تضارب النصَّين إمكانيَّة خروج عَزَّة**».[2] وهنا يعالِج الكاتب قضيَّة المنهاج والمنطلقات النظريَّة، بين: الحقيقة الغائبة- من الماضي، والموروث المتلبِّس بالأهواء والميولات والثغرات- وبين متطلَّبات الحاضر، وضرورات المستقبل. وهذه الثلاثيَّة هي التي كانت تشغله في هذا المعترك البحثيّ وراء ما يسمِّيه نصّ (عَزَّة)، الذي سيكون سبيل الخلاص من التنازع والتضارب بين النصوص، المفضي إلى الانقسام والاقتتال.

---

[1] انظر: م.ن، ١٤١.

[2] م.ن.

ويتابع (سهل الجَبليّ) قراءته في السِّجلّات، ليقف على ما حدث من تنازعٍ بين القُرَى انتهى بمحاولة (ابن عيدان) الصُّلْحَ بينها، بتقسيم «الدِّلالة» بين عرائف القُرى، ممّا أطرب عريفة (العبادل) وأغضب عريفة (الينابيع)، فانتهى الأمر إلى غير اتِّفاق. وبذا فإن سهلًا، وقد بات في غَيابة قَبْو ابن عيدان، كان قد عَلِمَ، غير أنه قد فَقَد حُرِّيَّة العِلْم، وإمكانيَّة الحياة، لولا أن (نورة) جاءت لإنقاذه من هناك، مشيرةً عليه بعد أن خرج من القَبْو بأن يُلقي بنفسه في الحفرة الكبيرة التي يخبِّئون فيها الجِرار المعتَّقة، خَلْفَ عشَّة (عُبيد)، كي يدَّعي أنه سَقَط فيها فأُغمي عليه، حتى لا ينكشف أمر محاولته اكتشاف أسرار سِجِلّات ابن عيدان.[1]

ولدى هذا يظهر (حمدان) عائدًا إلى القرية بدابَّته الغريبة، (السيَّارة). ويتَّهم أهلُ (وادي الينابيع) حمدانًا

[1] انظر: م.ن، ١٤٢- ١٤٣.

بالعقوق والشطحات والأوهام. لكنَّه يعتذر بأنه إنما لبَّى نداءً غامضًا خرج من الشرق، وها قد تقاعد من عمله في (أرامكو)، وعاد إلى الوادي الذي يرجو أن يراه وقد تغيَّر عن ذي قبل، مُحْضِرًا معه امرأتَه، مستأذنًا الوادي في قبوله وقبولها. فيُرجئ (ابن عيدان) الأمر للتشاور. ها هو ذا حمدان، إذن، يمثِّل ربيب الثقافة الغربيَّة في وادي الينابيع، السابقة الإشارة إلى أنه الوجه النقيض لدلالة (عَزَّة) في النصّ.

وعلى الرُّغم من أن كلمة السِّرّ إلى مكان السِّجلّات من قلعة ابن عيدان كان قد غيَّرها الحُـرّاس، كما أخبرتْ (نورةُ) (سهلًا)، فإنها قد وعدتْه بالبحث عن بابٍ آخر إليها. بيد أن القلق المتداول بينهما ظلّ على مصير (صفوان) الذي ما زال معتقلًا في مغارات ابن عيدان. صفوان الذي يمثِّل في ذاكرة النصّ المعلِّم الأوّل، والمنظِّر لنصّ (عَزَّة)، والمبشِّر بتَحَقُّق أحلامه. فهو- كما اتَّهم المحقِّقُ (أبو عاصم)

(سهلًا)- مَن فَتَح أمامه أفاق التفكير والتخييل، متسائلًا: هل هو الذي عرَّفه على (أفلاطون) و(الفارابي) و(هيجل) و(ماركس) والآخَرين؟ ليُجيب سهل: نعم.[١]

وإلى جانب الإرباك البنائي في تسلسل الأحداث الذي مرَّ الحديث عنه في نهاية القِسم السابق، فلقد جعل الكاتب داخلَ كلِّ قِسمٍ من أقسام النصّ جزيئات متفرِّقة، يفصل بعضها عن بعض بنجمات، لا تمثِّل أنساقًا متنامية، ولكنها مسطَّحات حكائيَّة تفتقر إلى الترابط في كثير من الأحيان. ومن ذلك ما فعل في هذا القِسم؛ إذ تحدَّث عن: حِواره مع (أبي مريم) و(مريم)، ثم قَفَزَ إلى مغامرته لدخول قلعة (ابن عيدان) وقراءة السِّجلّات، ثم انتقل إلى قدوم (حمدان) بسيّارته إلى (وادي الينابيع)، ثم عاد إلى (نورة) للتباحث معها حول بابٍ آخَر لدخول القلعة، ثم أورد

---

[١] م.ن، ٤٦.

الحديث عن خلافٍ نَشِب بين أهل قرية (الرمليّة) و(ابن عيدان) حول ضريبة موسم الحصاد- ممَّا دفع ابن عيدان إلى سدّ مجرى قناة الماء إلى الرمليّة- وأخيرًا خَتَمَ بأقصوصة تبدو متَّصلة بهذا، وإنْ على نحوٍ باهت، تروي اعتلال ابن عيدان وإيذانه بالفناء، وتحوُّل موسم الخِصب والحصاد إلى موسم قحطٍ وجفافٍ في الأرض والأحياء، نتيجةَ الخلافات والانقسامات؛ ممّا دفَعَ نورة إلى أن تمارس طقوسها في دعاء جدّاتها من آلهات الخِصب؛ لعلّها تُنقذ الحال من مآل فنائه العامّ، لكنّ أبناء ابن عيدان ينتهرونها عن ذلك بغلظة، فتُغادر «**مثخنةً بكآبة القحط والتراب**».[١]

---

[١] م.ن، ١٤٨.

٨- عتمة المصابيح، ٢- الأصدقاء (٢):

لقد ران الجدب على ينابيع (وادي الينابيع) بصورتَيه الماديَّة والروحيَّة، حتى ليكون الدعاء إلى العودة إلى ينابيع الخِصب لإحياء الحاضر بنور الماضي جريرةً أو محض هذيان، كما باتت تُهمة (نورة) لدى أبناء السُّلطان (ابن عيدان).

ولَمَّا كانت آمال النور قد اشرأبَّت إلى التبلُّج، فإن النصّ يخطو إلى القِسم الثاني من «عتمة المصابيح»، وهو بعنوان: «**عتمة المصابيح، ٢- الأصدقاء (٢)**». ويبدأ هذا القِسم بتصوير الأجواء عَقِبَ حرب الخليج الثانية وتحرير (الكويت)، ناقلًا الحِوار السياسي والفنِّي والشِّعري بين الأصدقاء: (مصطفى)، و(جاسم)، و(خالد)، و(سعد)، كاشفًا عن ذائقة مصطفى- ذي الشخصيّة القوميّة- المباشرة والمحاصِرة لمخيِّلة الشِّعر، مقابلَ ما تكشف عنه رؤية (جاسم)- في جدله معه- من وعيٍ فنِّيٍّ سليم.

ثم ينتقل الكاتب إلى ما استطاع (خالد) جمعه من نصّ (عَزَّة). وفيه تبوح عَزَّة بحُبِّها، في مستهلّ مجلسها بين راعيات الغنم وبعض نساء قرية (الشماليّة)، قرية (جابر). وينساق مجرى الحديث في تداعياتٍ اعترافيّة، تتشوّف من خلالها عَزَّة إلى عودة الغائب- وذلك في حضور (نورة)، التي تشاركها الوَجد بمحبوبها، وحضور (مريم)، التي تضمِّد جراحها وتدفئ انفعالاتها- معاقرة حالةً من الغيبوبة بعد حفل الاعتراف، لا تسمع فيها ولا ترى إلّا أطياف (حمدان). يمرّ بالذاكرة- في أثناء هذا- ذلك اليوم الذي علا فيه ندبُ عَزَّة قتلاها على يدَي (مسعود). وبعد تلك التهويمات التي تضمَّنها ما اكتشفه خالد من نصّ عَزَّة[١]، يسوق مرويَّات مولد (عَزَّة) الأُسطوريّ، وتفوُّقها الذِّهني منذ نعومة أظفارها.

[١] انظر: م.ن، ١٥٢- ١٥٣.

إن من معضلات هذا النصِّ السرديَّة أنه لا يصطنع إقناعيَّة للقارئ. وهذا ناتج عن أن شخصيَّة الكاتب شخصيَّةُ شاعرٍ لا شخصيَّة راوٍ؛ والشاعر يعوِّل على اللغة أكثر من منطقيَّة الواقع، وعلى الرمزيَّة أكثر من البُعد الاجتماعي للمضامين. وهذا ما انتهى ببعض أجزاء «**الغيمة الرصاصيَّة**» إلى مَشاهِد بالغة المجَّانيَّة، بالمعيار السرديّ؛ من حيث إن القِصَّة- وإنْ كانت خياليَّة أو حتى أُسطوريَّة- لا بُدَّ أنْ تتوافر على إيهام القارئ باحتماليَّة الخياليّ، وبواقعيَّة الأُسطوريّ. ومن شواهد هذا الأسلوب في نصّ «**الغيمة الرصاصيَّة**» ما يَرِد في المقطع:

> «**مثل ملدوغٍ راح خالد يدور في موقع الخيمة وعلى الكثبان المحيطة باحثًا عن الحشية الحمراء. سأل الجيران عن خيمته الضائعة، والرمال عن كنزه، وجذوع النخيل اليابسة عن «كتاب السِّجلّات»، حتى جفَّ الكلام على لسانه، وفيما كان يتفقَّد الكثيب**

المرتفع، الذي كانت تتبدَّى له خيالات عَزَّة على سفحه، وَجَدَ كِيْسًا من الجِلْد. داخَلَهُ فرحٌ طفليٌّ لكنّه لم يَجِد سِوى وُرَيقات قليلة من الجِلْد موشومة بقِصَّة عَزَّة، وبعض القِطَع الصغيرة من جرار قديمة، وخرزة زرقاء في قاع جَرَّة تَمَّ تجميعها بالقطران والدِّبس.»[1]

فمثل هذا المشهد، وغيره كثير، لن يستسيغه قارئ نصٍّ سرديّ؛ إذ يبدو أشبه بالهذيان الشِّعريّ، منه بالترميز والتخييل الروائيّ. ومَرَدُّ هذا إلى أن الكاتب لم يتخلَّص من شخصيَّة الشاعر فيه وهو يكتب نصَّه هذا.

وينتهي هذا القِسم من «**الغيمة الرصاصيَّة**» بما أشار إليه الكاتب من مشروعٍ لميثاق تعاقدٍ اجتماعيّ، وقَّعه بعض المثقَّفين، يدعو إلى تطوير المؤسَّسات العامَّة، وصولًا إلى مجتمعٍ مدنيٍّ حُرّ. وقد اختلف الأصدقاء حوله، فرَفَضَه

---

[1] م.ن، ١٥٩.

(أبو أنس)، وأَعْلَمَهم أنّ له ولتيَّاره مشروعًا مستقلًّا. كما رفضه (سعد)، و(مصطفى). وفي هذا تعبير عن بعض هواجس المؤلِّف نفسه، ومواقفه من بعض التيَّارات الفِكريَّة والسياسيَّة، ولا سيما التيَّارين الإسلاميّ (أبي أنس) والقوميّ (مصطفى)، إلى جانب ما يمكن وصفه بالتيّار السلبيّ (سعد). غير أن الخيمة التي كان يجتمع فيها الأصدقاء قد سُرِقت في نهاية المسعَى، وضاعت معها قِصَّة (عَزَّة)، فلجأ (خالد) وأصدقاؤه إلى التذكُّر، واستنطاق ما بقي لديهم من شذرات النصّ، إلى جانب الجزء الذي كانوا قد بعثوا به إلى الآثاريِّين للترجمة في (الرِّياض). وكأنما وثيقة عَزَّة الضائعة هاهنا هي المعادل الرمزيّ لمشروع الميثاق الذي اختلفوا عليه وتفرَّقوا لأجله.

٩- عتمة المصابيح، ٣- الراوي:

ثمّ ينتقل الكاتب إلى فصلٍ قصير، بعنوان: «**عتمة المصابيح، ٣- الراوي**». ومِمَّا يضاعف عِبْءَ النصّ أن الكاتب قد شعَّب الموضوع، على نحو يجمع بين التشتيت والتكرار. فها هو ذا يعود إلى الراوي ليحكي على لسانه ما واجهه من صعوبات في قراءة المخطوط الذي أعطاه إيَّاه جاسم، وكيف أنه، في ظلّ انقطاع (جاسم) عن المجيء إليه ومعرفة ما أسفرتْ عنه ترجمة أجزاء النصّ في (الرِّياض)، انتقل إلى الرجل المُسِنّ الذي كان قَصَدَه من قبل ليُرْشِدَه إلى ضرورة استفتاء الشيخة (زعفرانة). فيذهب بحثًا عنها إلى (الخَفْجي)، إلّا أنه لا يظفر بها، فقد غادرت المدينة على «**حمارتها الزرقاء!**». ثمَّ قَصَدَ (الظهران)، بعد معلومة أسعفه بها «البنك» عن (سهل الجَبليّ)، فوجد بيته قد بيع، ومكتبته قد حملتها امرأته إلى حيث منزلها الجديد، ولم يبق منها إلّا «كرتون» صغير مليء بالأوراق وبعض الكتب، لم

يجد فيه ما يفيد. سِوى أنه قد عَثَرَ على دفترٍ صغير، وَجَد فيه نِثارًا من مسوَّدات امرأة (سهل)، وأطرافًا من مذكِّرات (عَزَّة). لينتقل من ثمَّةَ إلى قِسمٍ جديد، بعنوان: «**عتمة المصابيح، ٤- من أوراق عَزَّة**».

إنه شتاتٌ في بناء هذا الكتاب لم يَبْدُ له ما يسوِّغه سرديًّا، بل لقد أفسد سرديَّة النصّ، وأبعد القارئ عن خاصيَّتي التشويق والمفاجأة في متابعة نصٍّ يُفْتَرَض أنه سرديّ. علاوة على أنها قد اختلطتْ فيه عناصر السَّرد بالشِّعر، بالتحقيق، بالبحث، بالجَدَل الفكريّ والسياسيّ، إلى آخِر تلك الحمولات التي رصدها الكاتب في طوايا نصِّه. ولقد جاءت بنية النصّ بعامَّة بمنزلة تَحَدٍّ من الكاتب للقارئ، وبقَدْرٍ من الفوقيَّة السُّلطويَّة. بمعنى أنها لم تأت ذات نظامٍ فنِّيٍّ تواصليّ، يترك بينها وبين قارئٍ ما- وإنْ نخبويًّا- جسرًا للتلاقي، بل هي تُمعن في لعبة الانبهام، وتنحية القارئ، حتى ليصل الأمر أحيانًا إلى ما يُشبه

اللَّعِب، بالمعنى الحقيقيّ للكلمة لا المعنى الفنِّيّ أو المجازيّ. ولعلَّه كان بمقدور الكاتب- بعيدًا عن سُلطويَّته التي اختارها، والتي تُضاهي سُلطة (ابن عيدان) في (وادي الينابيع)!- أن يصوغ نصَّه بكُلِّ ما أراد أن يمحضه من شِعريَّة ورمزيَّة وأُسطوريَّة وخياليَّة، وفي بنيةٍ تجنِّبه شتاته العدميَّ ذاك. وقد كان من تقنيات الكاتب- إلى جانب الشاعريّة الأسلوبيّة والضبابيّة الحكائيّة- تقطيع أوصال النصّ وتفريقها وبعثرتها، تحت عناوين شتّى، وبطريقة هي أقرب إلى التحرير الصحفيّ في تقسيم الموضوعات إلى حلقات مرقّمة، متفاوتة المساحة، لا في فصول متكاملة البناء. نعم، قد ينظر إلى تلك الهيكليّة المفكّكة على أنها المعادل النّصّيّ لموضوع «**الغيمة الرصاصيَّة**»، أي أنها تشكيل نصّيّ تعبيريّ عن مضمون النصّ نفسه. وهذا تعليل وجيه فنّـيًّا، غير أنه لا يبدو مقنعًا تمامًا؛ من حيث إن هذه الفسيفساء التركيبيّة كثيرًا ما جاءت واضحة الافتعال، لا

ملتحمة بواقعيّة النصّ السِّحريّة المتخيّلة. بل إن تعبير «الفسيفسائيّة» غير منطبق هاهنا؛ من حيث إن ما نشهده في هذا النصّ هو فوضى عارمة في البناء، لا فسيفسائيّة آخذ بعضها ببعض في تشكيلٍ متكامل. والأكثر وطأةً على قارئٍ أن يبدو جهدُ الكاتب الذهنيّ الواعي منصبًّا على تمزيق عُرَى نصّه بين يديه.

١٠ – عتمة المصابيح، ٤ – أوراق عَزَّة:

وفي القِسم المتعلِّق بأوراق (عَزَّة)، تحت عنوان: «**عتمة المصابيح، ٤– من أوراق عَزَّة**»، يسوق الكاتب على لسان عَزَّة مشاعرها حيال (حمدان)، ورأيها في زوج (سهل الجَبليّ)، وموقفها من (مسعود الهمداني)، إلى غير ذلك من الأمور التي تمثِّل مواقفها من الأحداث التي مرّت في الفصول السابقة. ونحن نسمّيها فصولًا مجازًا، وإنْ لم يتّخذ الكاتب لها هذا المصطلح، ولا هو ينطبق عليها.

وينقسم هذا القِسم إلى ١٨ مقطعًا. بعضها لا يعدو سطرًا أو سطرين، يضربهما الكاتب مضرب الإشارة أو المَثَل. مبتدئًا بقوله: «(.)، **والنقطة لا شيء لكنها فاصلة بين عالمٍ تحمله جملة وآخر.**»[١]

ولعلّ هذا القِسم يمثِّل أقصى ما في النصّ عمومًا من الترميز، والاعتماد على اللغة الإشاريّة. ولا غرو، فهو على لسان (عَزَّة). وتبدو تلك المقاطع الإشاريّة القصيرة المشار إليها في شكل مفاتيح، وربما صحّ القول إنها كعناوين لما بعدها.

فالمقطع الأوّل، المشار إليه آنفًا، يعبِّر عن موقع عَزَّة، منتقلة من (وادي الينابيع) إلى غربتها في كَنَف امرأة (سهل): بين تَحَقُّقها النصّيّ وغَيبتها. وتلك هي النقطة

---

[١] م.ن، ١٦٦.

الفاصلة بين عالمٍ تحمله جملةٌ وآخر. وذلك هو ما تضمّن بثّه المقطعُ الثاني[١]، الذي جاء الأوّلُ إرهاصًا به.

ثم يأتي المقطع الثالث، وينصّ على أن: «**من ليس معك ليس بالضرورة أن يكون معك، ومن يقف ضدّك ليس بالضرورة ألّا يكون كذلك**»[٢]، مفتاحًا دلاليًّا لما يتلوه من وصف (عَزَّة) العلاقةَ النصّيّة بينها وبين (مسعود)، التي فَرَضَها الكاتب سهل الجَبليّ. وهي علاقة ترفضها عَزَّة، وإن كانت ستحنّ بعد حين إلى مسعود، على الرُّغم ممّا بينهما من تناقض، هو تناقضٌ تكامليّ، كما قالت. ذلك أن شرط الحُـرّيّة هو ارتباطها بالوجود في علاقة، لا تكتمل بلا وجود الآخر. وهذه العلاقة الإشكاليّة التي يصوّرها الكاتب بين (عَزَّة) و(مسعود) تمثِّل إشكاليّة العلاقة بين الحاكم والمحكوم/ بين المستبِدّ والمستبَدّ به/ بين الذكورة-

---

[١] انظر: م.ن، ١٦٦- ١٦٧.

[٢] م.ن، ١٦٧.

في وجودها التقليدي- والأنوثة، المتطلِّعة إلى الحُـرّيّة. فمسعود هو الذي كان منتظَرًا له أن يقترن بعَزَّة زوجًا، كما جاء على لسان (ابن عيدان)، حين قال- مخاطِبًا (سهلًا): «**سوف تكتمل أفراحنا حين عَزَّة تخرج من كتابك المخبّأ في خزانة الكُتب، لنزفّها زوجةً رابعةً لمسعود الهمداني؛ لتسعد به ولنأمن ألّا يحيلها مكر كتابتك إلى مخلوق نخشى منه على حياتنا ومستقبل وادينا**».[١] ذلك هو فَرْضُ القبيلةِ على المرأة رجلًا لا تُحِبُّه، كما هو فَرْضُها على الأرض حاكمًا لا تبغيه. ولكنّ عَزَّة- كما يذكر الكاتب- لا تُحِبّ سوى (حمدان)، الذي اكتشفتْ أنه ليس سوى ذلك الكهل (زوج الأميركيّة)، الذي قابلتْه مع امرأة سهل ذات مرّة في مطعم.

وقبل أن تسرد (عَزَّة) تلك المفاجأة التي مرَّت بها من اكتشاف أن زوج الأميركيّة ذا الشعر الأبيض ما هو إلّا

١ انظر: م.ن، ٣٠.

(حمدان)، تُقحم في المقطع السادس والسابع نَصَّين، جعلهما الكاتب بلونٍ غامق لتمييزهما. يطرح أوّلهما سؤالًا مقتضَبًا يتفرَّع في أسئلة، عن: «**مَن يخون النصَّ، الكاتب أم الواقع؟... مَن يخون النصَّ، ومَن يفي له؟: الذي حرَّض عليه؟، كاتبه؟، بطل حكايته؟، أم هو مؤوِّله؟**».[١] ويجب التذكُّر هنا أن «النصّ»، في هذا السياق، ما هو إلّا رمزٌ لقضايا أكبر، تتعلَّق بالوطن والمجتمع والتاريخ. وهذه هي حلبة الصراع الرمزيّة في «**الغيمة الرصاصيَّة**». أمّا النصّ الآخر في المقطع السابع، فيجيء في شكل نصٍّ شِعريٍّ نثريّ، حول أسئلة المدينة الفاضلة. وفيه يستعيد الكاتب حُلم (أفلاطون) بمدينة طهوريّة، لا يُقبل فيها حتى (عُبيد الراعي)، بما أنه شاعر، ولا (أُمُّ عَزَّة)، فقد سُمعت تُنشِد شِعرًا تتعشَّق فيه عُبيدًا. وما (أفلاطون) هنا إلّا ذلك

---

[١] م.ن، ١٧٠.

الحكيم الذي حكَى السارد طَرْدَهُ عُبيدًا وأُمَّ عَزَّة من المدينة. وقد أغرَى بـ(عُبيد)- وهو يجادله حول العدل والقهر- القطيعَ، فانقضّ عليه نطحًا ودفعًا. وما القطيع هنا إلّا الأتباع والرعايا من الناس، الذين تُجيِّشهم السُّلطات عادةً في حرب معارضيها. وهكذا طُرِد الشِّعر، وسُرِّحتْ الأسئلة من المدينة الفاضلة إلى البيداء، وصُودِر الإبداع، بدعوَى الإفساد تارةً، وانعدام النفع تارةً، وثالثةً بسَلَفِيَّةٍ تَرَى الإبداعَ بِدْعَةً من عمل الشيطان، لا تحمل إلّا ضلالة الكلام والأحوال والنفوس. وعندئذٍ كان لا مفرَّ من أن يَغُطَّ أربابُ المشروعات في صمتهم، وأن تعود الحياة إلى سباتها.[١] ولعلّ الكاتب يُلمِع إلى أن هذه الحال هي من معوِّقات (عَزَّة) و(أُمِّ عَزَّة)، حينما تُقصَى الكلمة، ويُهمَّش الإبداع، بدعوَى الفضيلة والتقاليد، التي كثيرًا ما توظَّف

[١] انظر: م.ن، ١٧٢.

لمآرب سياسيّة أبعد. إذ هل تتحقَّق الفضيلة بالوهم الملائكيّ الذي عبَّر عنه حكيم المدينة الفاضلة؟ وهل واقعيٌّ ما يزعمه من نقاءٍ اجتماعيٍّ، وطوباويَّةٍ خُلُقيّة؟ أم أن الإنسان- بما هو إنسان- خطَّاء، توَّاب، منذ أن خُلِق، قَدَرُه أن يكون إنسانًا- بكلّ ما تعنيه الإنسانيّة من هشاشة وزَلَل- لا ملاكًا، بحالٍ من الأحوال.

لقد انزلقت عَزَّة في علاقة مع ذلك الرجل ذي الشعر الأبيض، (زوج الأميركيّة)، الذي اكتشفت أنه محبوبها العتيق (حمدان)، وقد «تَأَمْرَك». فسبَحتْ معه في بحر الحُبّ والحنين. وذاب الحِجاب، حين قفزتْ عَزَّة إلى ماء الحُبّ مع (حمدان)، «**فأصبحتْ في الحِبْر جُملةً مكسورةً، تُسمع وتُرَى، لكنها لا تستطيع الحِراك.**»[1]

[1] م.ن، ١٧٤.

ويظلّ حمدان يسرد في أثناء التقائه (عَزَّةَ) مخاض الذِّكريات حول نشوء شركة النِّفط (أرامكو)، التي تمثِّل التقاء الغرب بالشرق لأوّل مرّة في جزيرة العرب. ويقُصّ ما صاحب ذلك من معاناة ومفاضلات بين الغربيّ والوطنيّ، تدفع إلى احتجاجات موظَّفي الشركة من المواطنين على تمييز الآخر عليهم، وهو ما ينتهي إلى تحسين الأوضاع وإحلال المواطنين القادرين محلَّ الأجانب. ولقد كان مخاضًا من المعاناة، تمخَّض عن جنينٍ من تحقيق المصالح المشتركة بين الطرَفَين. وهو ما صاقبه على المستوى الفرديّ ما تحدَّثتْ عنه عَزَّة من تمخُّض علاقتها بحمدان عن كُرّاسٍ صغير آخَر، أخذ ينمو في داخل قِصَّتها[1]، في إيماءٍ إلى حَمْلها من (حمدان). وذلك ما ينتهي بحمدان إلى مفارقة زوجِه الأميركيّة، وانتهاء ذلك الحُلم بالزواج بين الشرق [حمدان]

[1] انظر: م.ن، ١٧٩.

والغرب [زوجِه الأميركيّة] إلى عودة المياه إلى سواقيها بعودة حمدان إلى (عَزَّة). ليُدرك حمدان أنه قد كُتِب عليه، بحسب النصّ الذي كتبه المجنون (سهل الجَبليّ)، أن يرتبط بعَزَّة؛ فعلاقة حمدان بعَزَّة لا تُشْبِه إلّا تاريخها، كما قالت امرأة حمدان، فكان لا مناص من حسم الأمر، إمَّا هي أو عَزَّة، فكانت عَزَّة.

والخُلاصة التي يُبلورها الكاتب في المقطع السادس عشر من هذا القِسم أن «**الأطفال يتحرّكون في كلّ مكان، حتى في حِبْر الكتابة.**»[١] إنها حركة العَودة إلى الجذور، كذلك الجنين الذي أعاد (حمدان) إلى (عَزَّة)، وأبعد الأخرى إلى (فلوريدا).

وفي آخِر هذا القِسم يتحدّث الكاتب عن آراء النُّـقّاد حينما نَشَر الراوي هذه «**الرواية**»، كما يسمِّيها. فلقد اقترح

---

[١] م.ن، ١٨٠.

بعضهم حذف فصل «**الأصدقاء**»، و«**تدوينات الزوجة**»[١]. وهو أمرٌ وافقهم الكاتب عليه ونفَّذه. وهو مُحقٌّ في ذلك؛ فقد سبقت الإشارة إلى ما في فصل «**الأصدقاء**» ممّا يبدو ترهُّلًا في النصّ! ورأى ناقد آخر أن (نورة) مقحَمة، وأن دورها كدور (عَزَّة). فيما رأى ثالثٌ أن يستبعد الكاتب

[١] المؤلِّف يستعمل كلمة «زَوْجَة». والأصل أن الزَّوْج: الفَرْد الذي له قَرِين؛ فزوج المرأة: بعلها، وزوج الرجل: امرأته. على أن (ابن سيده) قال: «الرجل زوج المرأة، وهي زوجُه، وزوجتُه». وأَبَى ذلك غيره، كـ(الأصمعي)، محتجِّين بما وردَ في ﴿**القرآن**﴾، من نحو قوله: ﴿**اسْكُنْ أَنتَ وزَوْجُكَ الجَـنَّـةَ**﴾. وذهب بعض النحويّين إلى أن هذه لغة (الحجاز)، و(بنو تميم) يقولون: زوجة. قال (الفرزدق):

وإِنَّ الذي يَسعَى يُحَرِّشُ زَوْجَتِي، كَسَاعٍ إِلى أُسْدِ الشَّرَى يَسْتَبِيلُها

(انظر في هذا مثلًا: ابن منظور، **لسان العرب**، (زوج)). ومنذ العصر العباسي يُلحظ أن مفردة «زوجة» في الشِّعر صارت مستعملة. فيما لا نعثر عليها في الشِّعر قبل ذلك، إلّا في شاهد الفرزدق، وفي شِعرٍ منسوب إلى (عليّ بن أبي طالب)، مشكوك في صحَّة نِسبته إليه. وهذا الاستعمال هو الدارج في عربيَّة اليوم، على كلّ حال.

الفصل الخاصّ بأوراق عَزَّة. في الوقت الذي شكا آخرون من غموض النصّ، وانغماس بعض تفاصيله في الوصف العاطفيّ والحِسِّيّ. وعلى الرُّغم من حنق الراوي على النُّـقّاد، وهجائه إيّاهم بقصيدة، كما قال، فإنه قد قرَّر الاستجابة لمقترحاتهم، وعدم نشر شيءٍ إلّا ما لم يستبعدوه. وحينما «**جمع ما تبقَّى، لم يكن ذلك أكثر من غلاف الرواية فقط**»**!**[١] فنَشَرَها، وصفَّق النُّـقّاد، وسمّاها أحدهم: «**رواية الصمت الفاتنة**»**!** ما دَفَعَه إلى مغامرة روائيّة أخرى، غير أنه لم يجد لها ناشرًا، فخبَّأها، وأعلن اعتزال الكتابة نهائيًّا!

كأن الكاتب يقول هنا: إن النُّقّاد كثيرًا ما لا يحتفون من النصوص إلّا بما لا يقول شيئًا، وإنّ الكاتب لو استجاب لهم لما كتب حرفًا واحدًا، وإنّ الثقافة في عمومها- كالمدينة الفاضلة في خصوصها- ضِدّ الإبداع والمختلِف عمّا

[١] **الغيمة الرصاصيَّة**، ١٨٢.

أُلِف. ويأتي هذا في ما يُشْبِه اعتذارًا مسبقًا عمّا قد يوجَّه إلى نصِّه السرديّ من سهام نقد، وإن لم يكن الاعتذار في ذاته هو المقصود، بل المقصود هو التعبير عن أن رضى الناس غاية لا تُدرَك، وأن الإشكال النصوصيّ ما هو إلّا صورة عن الإشكال الحياتيّ بعامّة. فهل مَثَلُ ما يتطلَّبه النُّـقّاد في رواية الراوي إلّا كمَثَل ما تطلَّبه الناس من (حمدان)؟! فما كان ليرضيهم اقترانه بامرأة أميركيّة، وما كان ليرضيهم اجتماع نَصَّين في نَصٍّ واحدٍ، بعد أن حَمَلتْ (عَزَّة) منه. وهو ما عبَّرتْ عنه زوج (سهل الجَبليّ)، إذ قالت: «**ألا يكفيني نَصٌّ واحدٌ فكيف بنَصَّين في مستودعٍ أحمله على ظَهري وأدفع ثَمن كتابته من عُمري؛ سَوَّاها حمدان... سَوَّاها حمدان.. ماذا ستفعلين بنَصِّكِ وماذا سأفعل بنفسي؟**» إنها إرادة الحياة تمضي رُغم أنف النُّـقّاد والمجتمع في كلّ الأحوال.

١١- عتمة المصابيح، ٥- سهل الجَبليّ:

وينتقل الكاتب إلى القِسم ما قبل الأخير من «**عتمة المصابيح**»، بعنوان «**عتمة المصابيح، ٥- سهل الجَبليّ**». وفيه يروي (سهلٌ) أحداث (وادي الينابيع) بين صُلحٍ وعِراك. فالصُّلح قد استتبّ بعد شفاء (ابن عيدان)، وإعادة المياه إلى مسالكها التي قُطعتْ عن أهالي (الرمليّة)- بسبب امتناعهم عن دفع الضريبة بنِسبةٍ مساوية لما يدفعه (العبادل)، وذلك لوجود ثأرٍ لأحد أبنائهم على العبادل.[١] وقد تمَّ هذا الصُّلْح بعد وساطة (جابر) لدى أهل (الرمليّة)، وحضور عريفتهم (أبي مريم) لتهنئة (ابن عيدان) بإبلاله من مرضه. ومِن ثَمَّةَ طلب ابن عيدان من عريفة العبادل دفع الدِّية لأهالي الرمليّة، فتعهَّد عريفة العبادل بنِصفها مع طلب النِّصف الآخَر قرضًا من غَنَم

---

[١] انظر: م.ن، ١٤٧- ١٤٨.

(سهل الجَبليّ). وهو ما وافق عليه ابن عيدان، وقَبِل به عريفة الرمليّة على مَضض، وأغضب سهلًا الجَبليّ.

ثمّ يهطل المطر على الوادي، ويقع الاضطراب نتيجة فيضان النهر، وخراب «دِشّ» ابن عيدان الذي يستخدمه لمراقبة الأمن، ويتَّجه كُلٌّ إلى وادٍ نفسيٍّ يبحث فيه عن مصلحته. لقد أصبح كُلٌّ لا يفكِّر إلّا في نفسه، باستثناء (نورة) و(عُبيد)، اللذين يصوِّر الكاتب ما بينهما من دفءٍ وأُلْفَة، في قوله: «**كان دفءٌ لاذعٌ يتسرَّب من جسدَيهما، وأمامهما استقرَّت جرَّةُ نورة وخرزتها الزرقاء تضيء بشحوبٍ آسرٍ وشفيف، وحمامةٌ تنسج عشَّها فوقهما، وتنقط بهديلها على عتمة المكان، ولمع المطر على ضوء جسدَين في لحظة الطوفان يلتقطان غصن زيتون على اليابسة ويتدثَّران بحرارة اللقاء الأخير.**»[1] ماضيًا الكاتب في هذا التهويم

[1] م.ن، ١٨٦– ١٨٧.

الشِّعريّ والرمزيّ، المعبِّر عن رمزيّة الحُبّ- الذي يرتفع على كلّ المصالح الأنانيّة- سبيلًا لخلاص الروح والأرض، مومئًا إلى أن تلك هي الوشائج المُثلَى التي يمكن أن تكون بين شاعرٍ ونُوْرِ ماضيه.

في هذا المضطرب كان (ابن عيدان) يرتجف خوفًا لضياع الأمن بسبب انكسار مرايا «الدِّشّ». هذا على الرُّغم من أنه لا يرى السَّدَّ حلًّا لُمشكِل الفيضانات في الوادي، فالحلّ لديه حلٌّ أمنيٌّ، كما يتبيَّن من مواقفه، في تمثيلٍ لدَور الحاكم المستبِدّ الذي يجد في الاضطراب هدفه الاستراتيجيّ للسيطرة على الناس، وفرض الرأي الواحد عليهم، واتّخاذه هو مرجعيَّة أُولى وأخيرة، لا ثاني لها.

وإذ تأتي استغاثة (العبادل): أن السيل قد جرف سيّارة (حمدان)- وفيها امرأته، لولا أنْ أُنقِذت السيارة والمرأة إلى داخل القرية- يأخذ (ابن عيدان) يتحدَّث عن المحرَّمات والحدود والضرورات، وأن مركبة حمدان يجب

أن لا تتجاوز مكانها، وأن عليه أن يعيد زوجته الأجنبيّة إلى سيارته من الغَد، فالضرورات تُبيح المحظورات، لكنها لا يمكن أن تُبيحها بإطلاق. وعلى الرُّغم من جدل (جابر) معه، ودعوته إلى الرحمة، فقد تمسَّك برأيه، وأعرب عن أن للبلاد حدودًا وقوانين، هي ثوابت، تخطِّيها سيَجرّ إلى اختلال الموازين. وفي هذا المشهَد محاكمةٌ من قِبَل الكاتب للفِكر الذي يستند إليه الحُكمُ التقليديُّ، عندما لا يَقبل مناقشة ما يسمِّيه ثوابته، بل يسعى إلى تقنينه وتقديسه، وإنْ تناقض مع مسلَّمات العقل والعدل؛ لأنه من غير ذلك ستختلّ بالفعل الموازين التي أقام عليها دولته وسُلطانه.

وما أنْ تستقرّ أوضاع القرية بعد ذلك الطوفان الذي أَلَـمَّ بها، وما أنْ يُـرَمِّم الناس منازلهم، ويُعيد (ابن عيدان) مرايا «دِشّه» إلى سابق عهدها، وتُعيد (نورة) و(عُبيد) جزءًا من عرائش مقهاهما، ويَخْلُد (سهل الجَبليّ) إلى أجوائه التأمُّليّة الشاعريّة، وهو يسمع أغنية (محمَّد عَبْدُه):

يِقُـوْل مِنْ عَـدَّى على راسِ عالي

رِجْمٍ طويلٍ يدهلهْ كـلّ قِرنـاسْ

في راس مـرجـومٍ عسـيرِ الـمنـالِ

تلعبْ به الأرياح معْ كلّ نسناسْ[1]

---

[1] البيتان لـ(السديري، محمَّد بن أحمد بن محمَّد، (١٩٨٤)، **ديوانه**، (؟: ؟)، ٧).

والرُّجم، في العربيّة: جمع رُجْمة، ومن معانيها: الحجارة المجتمعة؛ وقيل: هي كالرِّضام، وهي صخورٌ عظام أَمثال الإبل، وهي الرِّجامُ أيضًا. قال (الأعشى، (١٩٥٠)، **ديوان الأعشى الكبير**، شرح: محمَّد محمَّد حسين (مصر: المطبعة النموذجية)، ٣٩/ ٣١)، في ذِكر أنصاب الحجارة على القبور، التي كانوا يطوفون عليها في الجاهليَّة:

تَعودُ عَلَيهِمْ وتُمْضيهِمُ   كما طافَ بِالرُّجمَةِ المُرتَجِمْ

يدهله: يهابه، أو يحار فيه، فالدَّهْل، الخوف؛ جاء في (الفراهيدي، **العَين**، (دهل)): «(**لا دَهْلَ**) بالنَّبطَية: لا تَخَفْ، قال (بشّار) يَهْجو (الطِّرِمَّاحَ):

فقلتُ له: «لا دَهْلَ مِ الكَمْلِ» بعدما   مَلَا نَيْفَقَ التُّـبّانِ منه بعاذِرِ.»

وفيه (عذر): «لا دَهْلَ مِلْقَمْلِ»، وقال في شرحه: «يقول: خاف المهجُوُّ من الجَمَل، فكلَّمَهُ الهاجي بكلام الأنباط. قوله: لا دَهْلَ، أي لا تَخَفْ بالنبطيَّة، والقَمْل: الجَمَل.» وفي (الأزهري، **تهذيب اللغة**، (دهل)): «لا دَهْلَ من قَمْل». قال: «وليس لا (دَهْل) ولا (قَمل) من كلام العرب، إنما هما من كلام ←

النَّبَط، يقولون للجَمَل: قَمل. وإنما تهكَّم بالطِّرِمّاح وجعله نبطيَّ النَّسَب، ونفاه عن (طيِّء)... وروى (أبو العباس) عن (ابن الأعرابي)، قال: الدَّاهِل: المتحيِّر. قلتُ: وأصله الدَّالِه فقَلَبَه.» وقد يكون «الدّاهل» لغة من «الذّاهل»، بالمعجمة. غير أن المعنى في بيت (السديري) قد لا يحتمل تلك الظِّلال الدِّلاليَّة؛ فـ«يَدْهَل» بمعنى: يأتي، أو يَقْدِم، أو يَـفِد؛ بدليل قوله من القصيدة نفسها في هجاء قصر البخيل:

لا صارْ ما هو بمَدْهَلٍ للرِّجالِ ... وملجا لمنْ يشكي الضيمْ والباسْ

والقِرناس: الصقر أو البازي؛ فقَرْنَس الصقرُ: سقطَ ريشه. وقيل: قَرْنَسَ الصقرُ، إذا سقطَ ريشه، وخِيطَتْ عَيْناه أَوّلَ ما يُصاد. والقُرْناس والقِرْناس: شبيه الأَنف يتقَدَّم في الجبل؛ قال شاعر، يصف الوعل:

تاللهِ يَبْقى على الأَيام ذو حِـيَدٍ ... بمُشْـمَخِرٍّ بـه الظَّـيَّانُ والآسُ

في رأْسِ شاهقَةٍ أُنْبوبُها خَصِرٌ ... دونَ السماءِ لهُ في الجَوِّ قِرناسُ

وليس هذا معنى «قرناس» في البيت العامِّي، بل معناه ما ذُكِر أوّلًا، وإنما ذُكِر البيتان هنا لتشابه الصورتين بين الشاعرين العامِّي والفصيح إجمالًا. والمرجوم: الجبل المركوم بالرِّجام. ونسناس: نسيمُ هواءٍ بارد؛ فالنَّسِيسُ والنَّسِيسَة: بقيّة النَّفْسِ ثم استُعمل في سِواه. وريح نَسْناسَةٌ وسَنْسَانَةٌ بارِدَةٌ، وقد نَسْنَسَتْ وسَنْسَنَتْ إذا هبَّت هبوبًا باردًا. (انظر: ابن منظور، (رجم)، (قرنس)، (نسس)).

في رمزيّة إلى الآمال الطوال التي تكتنفها عقبات كأداء؛ ما أنْ تنتهي الأمور إلى ذلك كلّه حتى يَنْشَب اضطرابٌ من نوعٍ آخر، هو اضطرابٌ فكريّ نظريّ في إدارة شؤون الوادي بين (حمدان) و(جابر). فلقد كان حمدان يرى أن الوادي لم يتغيَّر عبر تاريخه الطويل، فيما كان جابر لا يرى التغيير بل التطوير، ما جعل حمدانًا يتَّهمه بأنه قد وَقَع فريسة تدجين (ابن عيدان) منذ عيَّنه عريفة على (الشماليّة). في هذا الجدل يكشف الكاتب عن رؤيته هو إلى المجتمع والمدينة والإدارة: بين رؤيتين، يمثِّل إحداهما جابر، الذي جاء يحتجّ بأن الوادي سيقيم جمعيّاته التعاونيّة التي تمهِّد لمجتمعٍ مدنيٍّ، لتصبح في ذلك فكرة ذرائعيّة- كما قال- نحو تطوير الآليّات الإداريّة والرقابيّة مستقبلًا. ويمثِّل الرؤية الأخرى (حمدان)، الذي لم ير هذا التدرُّج الذي رآه (جابر)، بل لم ير الفكرة من أساسها إلّا رجعيّة وتكريسًا لبطريركيّة أَبَوِيَّة لرَجُلٍ واحد، هو (ابن عيدان). وبذا يظهر جابر وحمدان

على طرَفَي نقيض، من حيث إن الأوّل يتبنَّى فِكرًا اشتراكيًّا والآخَر يتبنَّى فِكرًا رأسماليًّا، وقد كان خلافُهما بدايةً لانقسام الوادي كلِّه إلى حزبَين. في حين لم يكن لـ(سهل الجَبليّ) بينهما إلّا الحياد وترك هذه الأصوات في جدليّاتها لتحتدم، وإنْ كان يرى أنها تُنْشِب بين الطرفَين معركةً قبل أوانها.[1] ومن خلال هذا يحاول الكاتب طرح رؤاه على ألسنة شخوصه، وعبر صراع الأفكار والمواقف بينهم، حول إشكالات المجتمع العربيّ والحُكم.

١٢- عتمة المصابيح، ٦:

ثمّ ينتقل من العتمة الخامسة إلى العتمة السادسة: «**عتمة المصابيح، ٦**»، دون أن تكون هذه العتمة الأخيرة على لسان

[1] انظر: **الغيمة الرصاصيَّة**، ١٨٩- ١٩٠.

أحدٍ من أبطال النصّ، كما كان في العتمات الخمس التي عَقَد لها الأقسام الخمسة السابقة.

ويبدأ هذا القِسم من النصّ بصفحة مذيَّلة بتوقيع (الراوي)، يتحدَّث فيها عن فصولٍ مسلسلةٍ من رواية مترجَمةٍ نُشِرَت في كُبرَى الصحف اليوميّة المحلِّيَّة، لاحظ فيها أن المترجِم تحدَّث عن (سهيل الجبالِيّ)، بدل (سهل الجَبلِيّ)، وأنه قد أفاد من الأجزاء المتعالقة من تلك السلسة المترجَمة، فأدخلها إلى مواضعها الملائمة في فصول روايته، وأبقى ما لا يمكن دمجُه من أوراق (نورة) في الملحق المثبَت في آخر هذا الفصل من «**الغيمة الرصاصيَّة**».[1]

---

[1] ويذكِّرنا هذا- فضلًا عمّا كان يشي به عنوان «**الغيمة الرصاصيَّة**» الفرعيّ: «**أطراف من سيرة سهل الجَبليّ**»- بنصٍّ سرديٍّ كان نشره (معجب بن سعيد الزهراني)، بعنوان «**سُهيل الشَّماليّ**»، قبل نشر «**الغيمة الرصاصيَّة**» بسنوات، وذلك في جريدة «الرِّياض»، (لعلّ ذلك كان عام ١٩٩٢/ ١٩٩٣). وكأن الكاتب هنا يومئ إلى أن نَصَّه جاء بإيحاء من نصّ الزهرانيّ، الذي جاء كذلك نصًّا رمزيًّا، قائمًا على أُسطورة اقتبسها من «**موسوعة الأساطير الشعبيّة في شِبه**
←

ويستهلّ الكاتب هذا القِسم، بعد تلك المقدّمة، بتعبيره عن خوفه من لعبة الكتابة بأن تقتله، كما كاد الشِّعر يقتل (عُبيدًا)، وكما قتلتْ حُرِّيَّة التعبير والاختيار (مبروكًا). ومع ذلك فقد جعل يناقش نورة في بابٍ جديدٍ لاستكمال النصّ، لكنّها لم تر له من بابٍ مناسبٍ سوى الدخول من قناة الماء الرئيسة التي تمرّ من الدور الأرضيّ في قلعة (ابن عيدان)، وصولًا إلى السِّجِلّات التي يسعى من خلالها إلى استكمال النصّ.

واستكمال النصّ لا يتأتَّى إلّا بعَقْد مِثل تلك المحاورة بين (نورة) و(مريم) في حضرة (سهل). تلك المحاورة التي ترمز من خلال هاتين الشخصيَّتين إلى جدليَّتي الماضي

الجزيرة العربيّة»، لـ(عبدالكريم الجهيمان). وكان ذلك النصّ يعالِج قضايا المرأة والمجتمع بمثل ما فعل (الدميني) في نصّه هذا، وبأنفاسٍ شِعريّة تتماهَى في النَّسَق السرديّ. بيد أن تعالُق النصَّين منحصِرٌ في تشكيل شخصيَّة (نورة)، كما ذكر الكاتب نفسه.

والحاضر، والمثالي والواقعي. الماضي والمثالي اللذان تحمل التعبير عنهما شخصيّة نورة، والحاضر والواقعي اللذان تحمل التعبير عنهما شخصيّة مريم. مريم التي ما زالت متلبّسة بحزن لا ينغسل؛ باكيةً (مبروكًا) الذي قُتِل، لا لشيء إلّا لأنه أحبّها وأحبّته؛ حانقةً على سهلٍ الذي رسم مصيرها؛ غيرَ راضية عن عَقْد مصيرها- من قِبل ابن عيدان- بشجرةٍ يابسة، هي (عطيّة)؛ ولا متصوِّرة لذّةً دون تناسل. وشخصيّة نورة النقيضة التي تربط عمرها- رغم حُرِّيتها- بـ(ابن عيدان)؛ زاعمةً أنها تجد لديه صليل الرغبات الذهبيّة المنكسرة؛ متعلِّلةً بثلاث مباهج تعايشها يوميًّا: من الغناء، والرقص، وتوهُّج الرغبات التي لا تُطفئها النهايات الباردة؛ فاللّذة لا ترتبط في ذهنها بالإنجاب، كـ(مريم)[1]. وهاهنا يقف (سهل الجَبليّ) على

[1] انظر: **الغيمة الرصاصيّة**، ١٩٤.

طَرَفَي نقيضٍ بين فكرتين تمثَّلتا في شخصيّة (نورة) ومريم، هما: فكرة (الماضويّة والخياليّة واللّذة المثاليّة)، وفكرة (الراهن والغد والمستقبل)، واشتراطاتها المادّيـّة لا الشِّعريّة. وتلكم الجدليّة الذهنيّة بين ضرورات الانتماء واشتراطات الحداثة هي ما كانت تشغل فِكر الكاتب فيُديرها من خلال حِوار شخصيّاته.

وإذا الكاتب ينتقل في مقطعٍ آخر من هذا القِسم إلى الحديث عن مسعى (حمدان) ونورة لدى ابن عيدان لفتح مدرسةٍ ليليّة يتعلّم فيها الكبار، رجالًا ونساءً. وعلى الرُّغم من محاولة إقناع (ابن عيدان) بأن العِلْم نورٌ، ومفتاحٌ للمجهول، وأن صراع الكلمة خير من صراع «المشاعيب»[1]، فقد ظلّ متردِّدًا؛ خوفًا ممّا سينبثق عنه قمقم

[1] المشاعيب: جمع مِشْعاب، ويعني في لهجة (غامد وزهران) وغيرهما: العصا الغليظة. سُمِّيت بهذا لما يكون لها من شُعَب. وأَنشد (أبو عُبيد) لـ(عليّ بن غَدير الغَنَويّ) في الشَّعْبِ بمعنى التَّفْريق:

←

المجهول حين يملك كلّ امرئٍ مفتاحه، فَزِعًا من تمرُّد الحرف على حكومة الحرف.[1] في إشارات إلى سُلطتَي العِلم والإعلام، اللتين تشكِّلان خَطَرًا في عُرف دولةٍ كدولة (ابن عيدان).

وما انفكَّت (نورة) عَوْنَ (سهل الجَبليّ) على البحث في سِجِلّات ابن عيدان؛ ممّا يؤكِّد ارتباط شخصيّتها بالرمزيّة التاريخيّة لتلك السِّجِلّات. فقد عاد الكاتب إلى وصف مغامرة سهلٍ لدخول قصر ابن عيدان، عبر قناة الماء،

وإِذا رأَيتَ المرْءَ يَشْعَبُ أَمْرَهُ، شَعْبَ العَصا، ويَلِجُّ في العِصْيانِ

وشُعَبُ الغُصْنِ: أَطرافُه المُتَفَرِّقَة. ويقال: هذه عَصًا في رأْسِها شُعْبَتانِ؛ قال (الأَزهري): وسَماعي من العرب: عَصًا في رَأْسِها شُعْبانِ، بغير تاء. والمَشْعَبُ: الطَّريقُ. ومَشْعَبُ الحَقِّ: طَريقُه المُفَرِّقُ بينَه وبين الباطلِ. (انظر، ابن منظور؛ الزبيدي، **تاج العروس**، (شعب)).

[1] انظر: **الغيمة الرصاصيّة**، ١٩٥- ١٩٦.

بمساعدة نورة، وذلك لاستكمال مشروعه المتعلِّق بالنصّ المدوَّن في كتاب السِّجِلّات. وهو ما نجح في تحقيقه.[1]

ثم يصوِّر الكاتب على لسان سهل الجَبليّ تفجُّر الخلاف بين الناس يوم الجُمعة في إنشاء المدرسة التي اقترحها (حمدان). ففرحتْ النساء؛ منهنَّ من فرحتْ لأنها ستقرأ ﴿**القرآن الكريم**﴾ قبل أن تموت، ومنهنَّ من فرحتْ لأنها ستنقش عشقها على جذوع الشَّجَر، ومنهنَّ من فرحتْ لأنها ستستطيع كتابة الشِّعر. كما فَرِحَ (عُبيد الراعي) لأنه سيستطيع تدوين قصائده. بيدَ أن (أبا عاصم)، الذي يمثِّل الوجه الدِّينيّ في الوادي، لم يَقْبَل الفكرة إلّا بشرط: أن يتولَّى هو و(الفقيه عمران) تعليم الكبار كما يتولَّيان تعليم الصّغار. أمّا النساء– كما قال أبو عاصم– فلم يُخلقن للكتابة ولا للحُرِّيَّة، وإنما للجِنس!– مستشهدًا بقول

[1] انظر: م.ن، ١٩٦.

الشاعر- «**ولهنَّ منّا أنْ يَنَمْنَ على جَنابة!**»[١] وفي هذا إشارة إلى ما يَرِد في بعض كتب التراث العربي من نظرةٍ دُونيّة إلى المرأة، كمِثل ما ساقه (الراغب الأصفهاني)[٢]، عن «**ذمّ الكِتابة إذا تولّاها النِّساء**»، حيث يورد:

«قال عمر، رضي الله عنه: جنِّبوهنّ الكتابة. وقال دقنس الفيلسوف، وقد رأى جاريةً تتعلّم الكتابة: تسقي سهمًا سمًّا لترميك به يومًا. وقال البسّامي[٣]:

---

[١] انظر: م.ن، ١٩٧.

[٢] (١٩٦١)، **محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء**، (بيروت: دار مكتبة الحياة)، ١٤٠.

وذَكَر الأبيات في موضوع آخَر، بعنوان «**ذمّ إمارة الصِّبيان والنساء**»، منسوبة إلى (**ابن بادان**). (انظر: ٢٨٣). ولتتبُّع هذا التصوُّر المريض عن المرأة، الذي يمثِّل امتدادًا للنظرة الجاهليّة المتأخِّرة، (انظر: الفَيْـفي، عبدالله بن أحمد، (٢٠٠٦)، **نقد القِيَم: مقارباتٌ تخطيطيّة لمنهاجٍ علميٍّ جديد**، (بيروت: مؤسَّسة الانتشار العربي)، ٨٣- ١٠٠).

[٣] هو: (أبو الحسن علي بن محمَّد بن نصر بن منصور بن بسّام البغدادي)، ويقال له: «البسّامي»، (٢٣٠- ٣٠٢هـ= ٨٤٤- ٩١٤م). شاعرٌ هجّاء، من ←

ما للنِّساءِ وللكِتا ... بـةِ والعمالةِ والخطابةْ؟!
هذا لنا، ولُهنَّ مِنَّا ... أنْ يـبتنَ على جَـنابـةْ!

.. سمع جرير شِعرًا، فسأل عن قائله؟ فقيل: امرأة فلان. فقال: إذا زَقَتْ الدَّجاجة زُقاءَ الدِّيك، فاذبحوها!»

وشاهدُ (أبي عاصم) ذاك قد أضحك (ابن عيدان)، دلالة على تأمينه على الفِكرة. وانقسم الجمع على نفسه حيال

الكُتّاب، عالم بالأدب والأخبار، من أهل بغداد، نشأ في بيت كتابةٍ، وتقلَّد البريد. وأكثر شِعره في هجاء والده! وهجا إخوته وسائر أهل بيته، كما هجا جماعة من الأمراء والوزراء. بل لم يَسلم من هجائه صغير ولا كبير، حسبما جاء في أخباره. ومَن هذه أخلاقه، فلا غرابة أن يرى في المرأة ما رأى. له كُتب، منها: «أخبار عمر بن أبي ربيعة»، و«كتاب المعاقرين»، و«مناقضات الشعراء»، و«أخبار الأحوص»، و«أخبار إسحاق بن إبراهيم النديم»، و«ديوان رسائله». (انظر: ابن خلِّكان، (١٩٧٢)، **وفيّات الأعيان**، تح. إحسان عباس، (بيروت: دار صادر)، ٣: ٣٦٣- ٣٦٦؛ الزِّرِكْلِي، خيرالدِّين، (١٩٨٤)، **الأعلام**، (بيروت: دار العلم للملايين)، ٤: ٣٢٤).

تأسيس المدرسة وحول مكانها. منهم من يعارض فكرتها من الأساس، كعريفة (العبادل)، ومنهم من يُعارض مكانها فقط، كعريفة (الرمليّة)؛ إذ كان يريدها في قريته. وهو ما أضجر ابن عيدان ودفعه إلى تأجيل الفكرة حتى آخر الصيف، ودفع (حمدان) إلى أن يعلن تبنِّيه بناء المدرسة قريبًا من موقع سيّارته، ووافقه عريفة (الشمالية)، (جابر). وانفضّ الجمع على وعد مدرسةٍ غير مؤكَّد.

ثمّ يصوِّر الكاتب اندلاق الأضواء العِلميّة في (وادي الينابيع) في مسيرة ليليّة نحو المدرسة التي ستبعث البهجة في قلب (نورة)، وقد استحال اسمها رمزًا للنور، مضحِّية بالمقهى، وبعمل (عُبيد الراعي) إلى جوارها في المقهى، من أجل مرافقة الطلبة في مسراهم آمِّين نور العِلْم. ويتداخل هذا بتصوير الكاتب مغامرةَ (سهلٍ) الاستئنافيّة كي يُنجز مهمّته في تغيير النصّ المحرَّف في سِجِلّات (ابن عيدان). وقد واجه مفاجآتٍ في مسبَحه عبر القناة المائيّة إلى مستودع

السِّجِلّات، إلّا أنه وصل آخر الأمر بسلام، وأنجز مهمّته المتعلِّقة بكشط الأجزاء الطويلة المحرَّفة في النصّ. وإنْ كان في عودته قد تعرَّض للسقوط في قناة الماء، فكُسِرت يده، واقتيد إلى مغارات الظلام، وانكسرت لأجله نفس نورة.

أمّا حكاية المدرسة، فقد استمرّت بين مدٍّ وجَزْر. وجعل الساخرون- كعريفة (العبادل)، وجاره (عيضة)، و(أبو عاصم)؛ الذين يمثِّلون المحافظة باسم المجتمع أو الدِّين- يَسْخَرون من مسيرة التعليم تلك. وبالرُّغم من ذلك فقد أخذت فتنة العِلم تسري في النفوس، وبدأ التأمّل والتفكير يتجاوز رمزيّة الحروف، وتلاوة ﴿**القرآن**﴾، وأشعار الأقدمين، إلى التفكّر في ما أبدعه العِلم من إنجازات، كمحرِّك السيّارة، ومولِّد الكهرباء، ومضخَّة الماء. كلّ ذلك قد دفع معارضة المدرسة إلى التراجع، بل جعل (عيضة) يصطحب ذات مساء «**زوجته الكُبرى وبعض جيرانه إلى**

المدرسة التي أشعلت أضواؤها مداخل الوادي».[١] وهذا التلازم بين حكاية المدرسة وحكاية تغيير النصّ أو إصلاحه يدلّ على تلازمٍ بنيويٍّ بين الفكرتين في ذهن الكاتب؛ إذ لا سبيل إلى تغيير النصّ أو إصلاحه إلّا بالعِلم وتغيير العقول. والنصّ في هذا السياق يرمز إلى الواقع المتخلِّف المضطرب الفاسد، الذي كان ضاربًا بأطنابه في الوادي والقُرَى المجاورة. وقد كان لا بُدَّ من إنجاز ذلك المشروع التنويريّ، وإنْ بتضحيات وانكسارات وإخفاقات. ولئن كان التعليم مَدخَلًا للتغيير لا مراء في مشروعيّته، فإن الكاتب قد ربط هذا النور وذاك التغيير بـ(حمدان) ربطًا يَرى العِلْم والتغيير صناعة غربيّة، لا مناص من اعتناقها. وهي وجهةٌ فكريَّةٌ فيها نظرٌ؛ من حيث إن النصّ بذلك إنما سينحرف في الاتّجاه المعاكس. وإنْ كان الكاتب- للحقّ- قد وازن في صورة

[١] انظر: **الغيمة الرصاصيّة**، ٢٠٠.

التعليم المتوخّاة بين إشاراته إلى التعليم الدِّينيّ والأدبيّ وإشارته إلى التعليم الحديث.

ثم انتقل الكاتب إلى مشهدٍ جمع (جابرًا) بـ(ابن عيدان) و(نورة)، إذ شَكَتْ نورةُ من تعدِّيات (أبي معصوم) عليها وعلى رُوَّاد مقهاها، واقتياده إيّاهم إلى المغارات للتحقيق. وهو ما لم يُثِر لدى ابن عيدان سوى الضحك، والقول: إنه هو الآخَر قد تعرَّض لمثل ذاك! لتجيب نورة بألمٍ: «**ليتك تبحث لهم عن عمل مفيدٍ آخَر!**»[1] مومئًا الكاتب بهذا إلى تغلغل السُّلطة الدِّينيّة الاجتماعيّة في حُرِّيَّاتِ الناس بلا حدود. وبالرُّغم من هذا، فقد بدأتْ عتمة المصابيح تنبلج، إذ أَذِن (ابن عيدان) بإضاءة الطريق من المدرسة إلى مقهى (نورة)، وإنْ ظَلَّ يرفض إيصال النور إلى قلعته. فالحاكم- كابن عيدان- لا يعارض نورًا ما لم

[1] م.ن، ٢٠٢.

يُفْضِ إلى تهديد العتمة في سردابٍ من قلعته أو دهليز! كما بدأ ابن عيدان يقتنع بأن المدرسة ستقلِّل من مشاكل أهل الوادي؛ ممّا جرّأ (جابرًا) على استئناف مفاوضته إيّاه حول فكرة التعاونيّات، وهو ما قابله ابن عيدان بلهجة راضية، معرِبًا عن أنه يفكّر في الأمر بجِديّة.

وتتبدَّى من مشهد التحقيق في المغارات- الذي أعقب سقطة (سهل الجَبليّ) في قناة الماء عائدًا من تلصُّصه على سِجِلّات (ابن عيدان)- ومن محاورة (سهل) مع (منصور) و(سعيدان)، مواقفُ الكاتب التي تتكشَّف نموذجيّتها في سهل. فمِن قوله لنفسه: «**رُبَّ كسرٍ ينبت ضِلعًا جديدًا**»[1] ينطلق سهلٌ إلى استقراء ظلام الكهوف والرسوم على الجدران، ومنحوتات أشخاصٍ، ذكَر أنه يعرفهم، ومنهم مفكِّرون، قابَلَ منهم في المغارة ساعتئذٍ

---

[1] م.ن، ٢٠٤.

(منصورًا، وسعيدان، وصفوان). وقد احتدم الخلاف مع منصور وسعيدان، اللذين يمثِّلان نموذجَي التغيير الثوريّ الجذريّ في المجتمع، فيما يمثِّل سهل شخصيّة الإصلاحيّ الحذِر، الذي يرنو إلى ترميم الماضي بالمعاصر. وهو ما لم يكن سعيدان يتقبَّله، قائلًا لسهل - في سخرية: «**أ لم أقل لكَ إن نصّكَ إصلاحيٌّ، لا يخدم سوى أوهامك؟ ولو أنّك طوَّرته مثلما رأيتُ أنا ومنصور، لكُنّا قد خرجنا من هنا، وكنتَ قد عُدْتَ بأغنامك إلى البنك منذ زمنٍ بعيد، ولكن يبدو لي أنك لا ترى الأشياء كما ينبغي.**»[1] هكذا يقع الخلاف بين (سهلٍ) وصاحبَيه في المغارات، وكأنما يمثِّلان شخصيَّتَي ثوريَّين مؤدلجَين من نمط شخصيّات الستينيّات في القرن الماضي، ويمثِّل (صفوانُ) لمنهجهما الأبَ الروحيَّ

---

[1] م.ن.

والفكريّ. وقد فارقهم سهلٌ على أملٍ كان وميضه- كما عبَّر عنه (منصور)- يتبجَّس في البُعد القَصيّ.

ثمّ يتحرّك السارد من هذا السياق إلى سياقٍ آخَر، للحديث عن (عَزَّة) وحُلم الوادي. فلقد مثَّلت عَزَّة للوادي حُلمه الأرضيَّ العصيّ، «**لكنّ عَزَّة [كما قال] ما زالت غافيةً في فراغها البعيد عنِّي، فلا يعود أمام الحِبْر إلّا هذه (البابليّـة) الفاتنة**»[١]، في إشارة إلى (نورة). وإذ يحضر (جابر) إلى خيمة (سهل)، عارضًا عليه إشكال التعاونيّات، ناعيًا على (نورة) أنها لم تشفع له لدى (ابن عيدان) في شأن التعاونيّات، مثلما شَفَعَت لـ(حمدان) في شأن المدرسة، طالبًا إلى سهل أن يطلب منها فعل ذلك، يجيبه سهلٌ: «**إنني منشغل ببناء النصّ ككِتابة وأنت منهمك في تحقيقه في الواقع؛ وبيننا اختلاف في الأداة والاستراتيجيّة.**» فيجيبه

[١] م.ن، ٢٠٥.

جابرٌ: «**عَزَّة غائبة ولو كانت حاضرة لقامت بدورها، فماذا أفعل؟**»[1] ومن خلال هذا يتبيَّن أن نورة تمثِّل الوجه الآخَر الحضوريَّ لوجه (عَزَّة) الغائب؛ فهي، وإنْ كانت ضوءًا ماضيًا، مُكَوِّنٌ من مُكَوِّنات البِذار الحُلميّة، وإنْ لم تتجلّ كالحُلم كلِّه في دوحته المشتهاة. بمعنى آخَر: أن ثمَّة حُلمًا موروثًا موعودًا، ذا محجَّة بيضاء، يعبِّر عنه الكاتب عبر شخصيّة عَزَّة، وهناك أَثَارَةٌ من ذلك الحُلم حاضرة تتبدَّى في شخصيّة (نورة). وإلى جوار هذه الجدليّة، بين الماضي والراهن، والغائب والحاضر، تبرز جدليّة أخرى بين البُعد النظريّ للطموح وبُعد التطبيق. البُعد النظريّ الذي يتطرَّق إليه الكاتب من خلال فكرة النصّ، والتطبيق الذي يتطرَّق جزئيًّا إليه من خلال فكرة مشروعات التعاونيّات التي يتبنّاها (جابر). تلك المشروعات التي تصوِّر فكرة تنزيل

[1] م.ن، ٢٠٦.

النصِّي والنظريّ والحُلميّ على فِقْه الواقعيّ والتطبيقيّ الاجتماعيّ. بما أن قضيّة التعاونيّات ليست إلّا إيماءة إلى التحوُّل من المجتمع المركزيّ، الذي يمثِّل سُلطته العُليا (ابن عيدان)، إلى المجتمع المدينيّ، الذي تحكمه قوانين المؤسَّسات الأهليّة والجمعيّات التعاونيّة، مع ما يؤدِّي إليه ذلك من نِقلةٍ ثقافيّة وحضاريّة على المستوى الاقتصاديّ والاجتماعيّ والسياسيّ.

فما الذي كان يحدو بالكاتب إلى إبعاد الشُّقَّة عن ملامسة تلك القضايا خارج الخطّ الرمزيّ الذي اختار؟ أهي قوانين النصّ الأدبيّ، أم قوانين الواقع الاجتماعيّ؟ لعلّ الأمرين يشتركان في ذلك. وهو ما أودَى بالنصّ إلى مأزقه الفنّيّ والثقافي معًا؛ فبدا من الوُجهة الفنّيّة نصًّا تخييليًّا غرائبيًّا- يبتعد عن طبيعة السرديّة، التي لا بُدَّ أن تقترن بالواقعيّة نِسبيًّا، حتى وإن جاءت واقعيّة سِحريّة- ووصل إلى طريقٍ معتم، بل مسدود، في خطابه الثقافيّ الذي توخّاه.

والعِلّة من الوُجهة الفنّيّة تكمن في أن الكاتب كان يكتب نصًّا سرديًّا بأسلوب شاعر، ومن الوُجهة الثقافيّة في أنه كان حبيس المحاذرة من المباشرة في طرح المضامين الفِكريّة.

ولقد اعتذرتْ (نورة) مبدئيًّا عن مساندة (جابر) في مسألة التعاونيّات، لافتةً النظر إلى أن مثاليّتها الموروثة، بوصفها قَبَسًا نورانيًّا إلهاميًّا من الماضي، لا يؤهّلها كيما تكون وسيطًا واقعيًّا إلى تحقيق مشروعات الحاضر وأحلام المستقبل. ليردّ عليها جابرٌ بقوله: «**أنتِ تطرحين نفسك هنا كحرف بلا لون، وصفحة بلا تشكيل، وكأنما تتوهّمين العودة إلى البدايات القديمة، [بينما] وجودك معنا يؤكّد لكِ قبلنا أنّكِ سلالة تعيش حاضرها وإرثها معًا.**»[1] ومحاولة الربط هذه بين الإرث والحاضر هي ما كانت تؤرِّق

[1] م.ن.

(جابرًا)، ساعيًا إلى أن تُصبح (نورة) عضوًا فاعلًا ورئيسًا في المشروع الحضريّ الذي يصبو إليه.

ولا شكّ أن مثل هذه المحاورة الفلسفيّة بين جابرٍ ونورة هي بصوت الكاتب نفسه. وهي تمثِّل ثغرةَ ضعفٍ، من وُجهة نظرٍ روائيّة، سبَق أن لحظناها خلال الأعمال الأخرى من هذا الضرب السَّرديّ الذي نسمِّيه (قصيدة-رواية). ولعلّ أهمّ عاملٍ وراءها سيطرةُ الفِكرة على مَلَكات الكاتب التعبيريّة، وحيلولتها دون ما ينبغي لنصٍّ روائيٍّ من رسمٍ للشخصيّات، بما يتناسب بينها من تفاوتِ مستوياتٍ لغويّة وفِكريّة. ومردّ هذا إلى أن نبض الشاعر (المتفلسف) أَجْهَرُ صوتًا من حِرفيَّة الكاتب الروائيّ وآلاته إلى إيصال المضامين، وأشدُّ مِراسًا من سياسته ذلك سرديًّا. من حيث إن البناء السرديّ لا يتماثل لروائيّته من خلال منبريّات الخطاب الشِّعريّ، ولكن من تفويض ذلك إلى

تشكُّلات الشخصيّات والأحداث، على كيفٍ يوهم بعفويّته، ويفرض حياديّةَ المؤلِّف في نقله.

ويمكن أن يُلمَح من وراء محاورة (نورة) و(جابر) نقاشٌ آخَر فكريّ في قضايا المال والإنتاج وشؤون الاقتصاد والاحتكار. فجابر يتبنَّى فكرة المشاركة- لا (الاشتراكيّة) بالضرورة- من خلال ما يسمّيه «**التعاونيّات**»، إذ يقول: «**المشاريع وسائل للتخفيف من البؤس والحرمان الذي يَنتج من تفاوت الحظوظ والقُوَى والأنصبة، ومن خلالها يتمّ الانتصار لقُوى الخير الكامنة في الإنسان ومحاولة لتشكيل نواميس أكثر حكمة وعدلًا.**»[1] فيما عارضت (نورة) رأيه بقولها: «**كلّ فكرةٍ تُخفي في أذيالها رغبةً في التحكُّم والسيطرة حتى وإنْ لم تُعلِن ذلك، والمحصِّلة في الأخير توضح لنا أن**

[1] م.ن، ٢٠٧.

هناك مستفيدًا وخاسرًا[١]، لذا أقول لنفسي: لنَدَع الأشجار والألوان تتفتَّح على سجيَّتها وبالقدر الذي تستطيع فيه الدفاع عن نفسها.»[٢]

وإيمان نورة بالحُرِّيَّة المطلقة، لتنمو الأشجار في غابة الحياة على سجيَّتها فتحقِّق وجودها أو عدمه، تظلّ تُراودها حتى في أمر اقترانها زوجًا لـ(عُبيد الراعي)، الذي ترفضه لما ترى خلف فكرة الزواج من نزوعِ تملُّكٍ وسيطرة.[٣] وبذا ينتقل الكاتب بالحِواريّة من مستواها الاقتصاديّ الاجتماعيّ إلى مستواها الفرديّ والعائليّ؛ ليناقش قضيّة الشراكة الزوجيّة التي يتمنّاها (عُبيد) مع (نورة)، إذ يقول: «**أريد شيئًا خاصًّا بي، أتحسَّسه لوحدي، ولا يشاركني فيه**

---

[١] في الأصل: «أن هناك [مستفيد وخاسر]»!

[٢] م.ن.

[٣] انظر: م.ن، ٢٠٨.

الآخرون.»[1] على حين تُجيب هي: «**ها أنت مثلهم تبحث عن طريق لتثبيت حقِّك في السيطرة عليَّ. أنا لا أحصر مهمّة وجودي في هذا الإطار المحدّد سَلَفًا بالتكاثر.. لا.. تلك مهمّة أخرى لا تُرضي ذاتي ولا وجداني.**»[2] وهنا توقَّف الحِوار- كما يقول الكاتب- أمام العقبة، أيْ كما «**وقف حمار الشيخ في العقبة**»، بحسب التعبير الدارج. فانصرفت نورة وعُبيد عن مجلس الحِوار بلا نتاج. وإنما كانت غاية الكاتب من إثارة هذه الإشكالات طرح سؤال الحُرِّيَّة بإزاء سؤال الشراكة والتعاون، وإمكانيّة إقامة المعادلة بينهما دون أن يطغَى أحدهما على الآخَر، إنْ في البنية الاجتماعيّة أو في البنية الأُسريّة.

[1] م.ن.

[2] م.ن.

وبعد تلك المساءلات بين الحُرِّيَّة والاشتراكيّة يَروي (سهلٌ) أنه اعتزل في «خيمته»، التي ستُصبح عمّا قريبٍ «غيمته». وهناك انقطع عن الناس بسبب الشتاء. ولولا أن مفردة «الشتاء» هنا هي- كمفردات النصّ كافّة- تعبيرٌ مجازيٌّ رمزيٌّ عن العزلة والانكفاء على الذات-- بحسب استخدامها لهذه الأغراض التعبيريّة في نصٍّ شِعريّ-- لعُدَّت غلطًا سرديًّا لم يتنبّه إلى عدم اتّساقه السارد، من حيث إنه سيُعقب وصفه ذاك بالقول: «**دخلَ عليَّ جابرٌ والعَرَق يتقاطر من وجهه**»![1] بيدَ أن الكاتب لا تعنيه حقائق ما تدلّ عليه الكلمات بمقدار دورانه في فَلَك ما تُوحي به وترمز إليه؛ فهو حينما يشير إلى «الشتاء» لا يعني ذلك الفصل من السنة، لكنه يعني به إيحاءاته من: الانكفاء والعزلة والانقطاع عن المحيط العامّ.

---

[1] م.ن، ٢٠٩.

ولقد وافق (ابن عيدان) على مشروع التعاونيّات، وبدأتْ تظهر ملامح ذلك المشروع التي تدلّ بالفعل على أنه كان يقف وراءها فِكرٌ اشتراكيّ؛ إذ يقول (جابر)- عن ابن عيدان: «**لقد رأى في ما عرضتُه عليه حَلًّا لمشاكل الحدود والتعدِّيات والامتناع عن دفع الضريبة، وأحسَّ بأن كل المِلكيّات ستعود إليه: (جَدّ الوادي والمتصرِّف بحكمته في ما يحدث فيه).**»[1] ذاكرًا أنه قد عَرَضَ عليه كلَّ التفاصيل، ومقدارَ حِصَّة الفرد، وما زاد عن ذلك يعود إلى بيت المال! وهو ما كان يتخوَّف منه (حمدان)، الذي يشير- كما يقول (سهلٌ)- إلى أن هذه الفكرة «**ستوطِّد سُلطة الانفراد باتّخاذ القرار**».[2] وهنا يبرز التقابل بين الفِكر الاشتراكيّ والفِكر الرأسماليّ، من خلال موقف (جابر) ومَن وافقه الرأي،

[1] م.ن.

[2] م.ن.

وموقف (حمدان) الذي يمثِّل التصوُّر الرأسمالي (الأميركي) تحديدًا. وعند هذه النقطة يظهر للقارئ أنه أمام نصٍّ يحمل الهموم نفسها من الجدليّات الاقتصاديّة والفكريّة التي عبَّرت عنها نصوص أخرى لكُتّاب من (السعوديّة)، ولا سيما سلسلة كتابات (تركي الحمد) السرديّة- السابقة على صدور «**الغيمة الرصاصيَّة**»، تحت عنوانٍ مشترك: «**أطياف الأَزِقَّة المهجورة**»- كـ«**العدامة**»، و«**الشميسي**»، و«**الكراديب**». بيدَ أن جابرًا يجيب على ما كان أثاره حمدان من تحفُّظات بما ذَكَر من احترازات ساقها لـ(ابن عيدان)، بيَّن له فيها «**أن الغالبيّة [من الناس] لن تَمضي [معهم] في المشروع إلّا بتكوين لجنةٍ يُقِرُّها أهل الوادي، تُشْرِف على أوجه صرف بيت المال، وقد وافق.**» وهي احترازات كانت تسعى فقط إلى أن لا يستبدّ (ابن عيدان) بسُلطة القرار في الوادي، لا غير ذلك من المشروع الاشتراكيّ الذي كان ماضيًا إلى تأميم الممتلكات الكبيرة، وإعادة مُلكيّة الأراضي إلى بيت المال.

ولم يَعُد إذن- كما أوضح (جابر)، مخاطِبًا (سهلًا)- «**سوى تحديد مكان السَّدّ**». وكأنما ذلك السَّدّ (سور برلين) لحماية النظريّة والالتزام بها. إلّا أن تحديد السَّدّ «**يستدعي اكتمال نصّ عَزَّة وخروجها منه**». وقد استمهل سهلٌ جابرًا لتحضير لوازم طقسٍ سِحريٍّ للاحتفال بخروج (عَزَّة)، وطَلَبَ إليه تحضير بعض مستلزمات ذلك.[١]

وأُحضرت العُدَّة لحفل خروج عَزَّة، ودار الجدل بين (نورة) و(مريم) و(أُمِّ عَزَّة) حول ما طلبه سهلٌ: من إحضار خصلةٍ من شَعر امرأة لم تُعاشر رجلًا، وثوب امرأة لم تُعاشر رجلًا. وكان جدلًا يكشف عن الموقع الرمزيّ لكُلِّ شخصيّة من هذه الشخصيّات النسويّة الثلاث. فـ(مريم) كانت ترمز للطُّهر. وإذ تُبدي (أُمُّ عَزَّة)، كالمعتاد،

[١] انظر: م.ن، ٢١٠.

غيرتها من (نورة)- غيرةَ المعاصرةِ من الأصالة- تتجلَّى رمزيَّةُ كلٍّ منهما في النصّ.[١]

ويصوِّر السارد في لغةٍ شِعريّةٍ مشهد الاحتفال وخيبة استحضار (عَزَّة)، إذ يقول:

«أمام الخيمة، وبين ضيوف الحَضرة المتحلِّقين حول عشائهم الشهيّ،... أشعلتُ النار في الحروف، وأدنيتُ النائي في خلوته إلينا، وحفرتُ في السحاب آبارًا، وأجريتُ في كلِّ وادٍ نهرًا.

خضضتُ متن الكلام، وأحرقتُ الشَّعر والأوراق وثوب عَزَّة، فارتفعتْ سُحُب الدّخان، ومضتْ خرزة الجَدَّات وصرختُ: يا عَزَّة زعفرانة، يا عَزَّة زعفرانة؛ فلاح لنا شَبه بها، أو هكذا ظننّاه في البدء، يهتزّ في أعالي الدخان، لكنه لم يُشِر إلى موقع السَّدّ، وتبدَّد كما يتبدَّد سواه فوق أعالي الجبل.

---

[١] انظر: م.ن، ٢١١.

جفّ الهواء في الوادي، وتيبَّس الماء في أصابعي وانعقد لساني، حتى صرتُ شجرةً عطشى، ولم تخرج عَزَّة من نصّها، فألجمت الخيبةُ ألسنتنا، وحشرجت الأصواتُ المكتومة في الحناجر، وكانت الهزيمة تبسط سخريتها فوق الرؤوس، حتى انثنى سواد الليل كرمح في الأعماق.

غادرتْ أُمُّ عَزَّة وهي تعوي، ومضى الحاضرون عنِّي، فدخلتُ إلى خيمتي واعتزلتُ الناس مدَّة طويلة.»[١]

وهنا يُدرِج الكاتب مُلحَقًا، بعنوان «**مُلحَق من أوراق نورة، فَكَّ طلاسمها طالب الآثار ونَشَرَها في جريدة** (...)».[٢] ليسوق ثلاثة نصوص من أوراق (نورة)، بعد أن خاب استحضاره (عَزَّة)، فهي من أوراق الحاضر [نُوْرُهُ]،

---

[١] م.ن، ٢١٢.

[٢] م.ن، ٢١٣.

المستمدّ نسغه من الماضي [عِزُّهُ]، ذلك الماضي الذي صار أشبه بروحٍ خرافيّة لم يتسنّ استحضارها، على الرُّغم من تلك الطقوس التي أعدّها (سهل).

وفي النصّ الأوّل من أوراق نورة تكشف عن أن صحو (ابن عيدان) من مرضه لم يكُ إلّا وهمًا. فلقد اتّجهتْ- كما قالت- إلى القبو السُّفليّ المظلم من القلعة، حين بدأت تشكّ في أن يكون (ابن عيدان)- بما عهدتْه فيه من عجزٍ وبؤس- هو من أُعلن شفاؤه ودُعي أهل الوادي إلى زيارته. وقد تأكَّد لها ذلك بما أدهشها من روح ابن عيدان (الجديد) وجسارته وشَبَقه. ثُمَّ بما وقفتْ عليه في القبو من مشهد جُثُوِّ (الفقيه عمران) أمام قبرٍ، بدا طينه نديًّا، وهو يهمهم: «**رحمك الله يا الشيخ ابن عيدان الرابع!**»[١]

[١] م.ن، ٢١٤.

فابن عيدان، إذن، لم يَعُد ابن عيدان. بل إن ابن عيدان ليس الجَدّ الأوّل، كما توهَّم الراوي حسب ما ذَكَر في حاشيةٍ على هذا النصّ الأوّل، وإنما هو الجَدّ الرابع، كما سمعتْ (نورةُ) الفقيهَ عمران يقول.[1] وسُلالة ابن عيدان- التي تُغطِّي عادةً وجوهَها باللِّثام إمعانًا في تأكيد معنى الخلود- لا معنى لتأكيدها ذاك، فما هو إلّا وهمٌ كوهم الراوي حين لم يُشِر إلى موت (ابن عيدان) طيلة صفحات النصّ، وظلّ يناديه بالاسم نفسه. يأتي هذا كلُّه في مَجَـرَّةٍ من الإشارات الرمزيّة إلى انقطاع عهدٍ- ما كان له أن يستمرّ- وبداية عهدٍ جديد يستشرف مستقبلًا آخَر. وتلك هي جدليّة القَدامة والحداثة، والماضويّة والمستقبليّة، التي تدور في فَلَكِها رموزُ النصّ قاطبة.

[1] انظر: م.ن.

وفي نصّ شِعريّ من أوراق (نورة) تَرِد قِطعةٌ من التاريخ الحضاريّ لرحلة العرب من صحرائهم إلى الرافدَين، وما آلت إليه حضاراتهم هنالك- بعد حِقَب الاستقرار والتشييد- من التمزُّق والاندثار. ويظلّ التاريخ يُعيد نفسه.. فيقول/ تقول:

«قالت جَدَّتي الملِكة:

من خلف الجبال الجُرد دَفَعَنا عطشٌ وسمومٌ وغبارٌ للرحيل

حملنا الصغار على ظهور البغال والجِمال

قُدنا القطعان في جفاف البراري

كنتُ أبكي كشجرةٍ جَرَفها السَّيل

من فوقنا غطَّت الهوامُّ، كغيمة رصاصيّة، دائرة الشمس.

السماء تصبّ شواظها على رؤوسنا والأرض تتشقّق تحت أقدامنا

في يومنا السابع لاح لنا سواد مصبوغ بخُضرةٍ لامعة.

شدَّنا إشعاعُه البعيد

مات أطفال كثيرون، وشيوخ، وزوجي

ربطتُ الحزن في صُرَّة قلبي

ودفعنا أرجلنا صوب الماء.

نهرٌ عذبٌ يسيل أمامنا

سالت أحزاننا ونمَت أوراق السعادة في أجسادنا

اغتسلنا، وبالقرب من ضحكة الماء أقمنا بُيوتنا

خفيفةً من سَعَف النخل وقَصَب الغدران.

كُنَّا نرعَى القُطعان من مهاجعنا

ونقطف الثمار من ساحاتنا

ورأينا أن الجَنَّة الموعودة قد فتحت أبوابها لنا.

أقامت الملِكَةُ «الأُمُّ» أعلام الآلهة على الماء والهواء والطِّين وعلَّقتها على رؤوس الجبال، فاحتربتْ الآلهةُ ومات الأحفاد.»[1]

[1] م.ن، ٢١٥.

وفي إشارات تاريخيّة إلى حضارات ما بين النهرَين يورد الكاتب من أوراق (نورة) أن جَدَّتها الثانية قد انتقلت إلى الضِّفَّة الأخرى من النهر، وجَدَّتها الثالثة هربت إلى أسفل ملتقى النهرَين، لتستقرّ سُلالتُها على أطراف الماء والصحراء. أمّا جَدَّتها الأخيرة، فقد أقامت «**حُلم المشتركات، فعمَّ الخير، لكن الخوف من الفناء استبدَّ بالناس فهلكوا وهم يبحثون في أعماق المياه والنباتات النهريَّة عن نبتة الخلود**»[١]، في إشارة إلى الدولة الأكديَّة وأُسطورة (كَلْكامش) و(أنكيدو).

وبعد إشارته إلى هذا المخاض التاريخيّ للحضارة السومريّة والأكديّة والآشوريّة والبابليّة يُلْمِح- من خلال ما ينسبه إلى أوراق (نورة) في نَصّها الأوّل- إلى قولها: «**وحين رأى أبي ومَن تبقَّى معه في المدن المهجورة ما حَلَّ**

[١] م.ن، ٢١٦.

بأهلها حملونا على ظهورهم بعيدًا في قلب الصحراء.»[1] والكاتب في هذه السياقات يحوم حول معلومات تاريخيّة، تشير إلى أنه قد شهد ما بين النهرَين الانتقال من القُرى الزراعيّة إلى حياة المدن. وفيه قامت المدن الأُولى. وكانت بدايات التخطيط للسيطرة على الفيضانات، وإنشاء السُّدود وحفر القنوات والجداول. ممّا جعل السومريِّين بناةَ أقدم حضارةٍ في التاريخ. وقد ابتكر السومريُّون الكتابةَ- في حدود سنة ٣٢٠٠ ق.م- ونشـروها في بلدان شرق أوسطيّة عديدة. وقامت في (بلاد سومر) أُولى المدارس في التاريخ.[2] والتاريخ يشير كذلك إلى أن المرأة كانت لها مكانة عظيمة في تاريخ العرب، جعلتْ منها مَلِكةً لحضارات

[1] م.ن.

[2] انظر: موسوعة «**ويكيبيديا**»، مادة (سومر)، على شبكة «الإنترنت»:
http://ar.wikipedia.org

شتَّى، بل جعلتْ تلك الحضارات في بعض حِقَبها التاريخيّة تَرى فيها آلهة.

ورحلة العودة إلى الصحراء التي أشارت إليها (نورة) هي رحلةٌ حقيقيّةٌ تاريخيًّا، حين عاد ملوك ما بين النهرَين إلى الجزيرة العربيّة ليستوطنوا فيها ويؤسِّسوا بعض المراكز الحضريّة. إذ تُشير الكتابات العراقيّة القديمة إلى صِلات حضاريّة وسياسيّة كانت للجزيرة العربيّة ببلاد الرافدَين، تُراوح بين مَدٍّ وجَزْر، عَبر حقبٍ تاريخيّة مختلفة. فمِن ذلك ما يُذكَر في نقوش الأمبراطور الآشوري (سلما نصر الثالث) من أنه تحالَف ضدّه، في سنة ٨٥٤ ق.م، أميرٌ عربيٌّ اسمه (جُنْدُبٌ/ جِنْدِبُو) مع (الآراميِّين)، فأرسل إليهم ذلك الأمير مَدَدًا على ألف جمل أثناء موقعة (قرقر). فيما يَرِد في حوليَّات الملك الآشوري (تجلات بليزر الثالث Tiglath-Pileser III، ٧٢٧- ٧٤٥ق.م)- وكأن تلك الحوليَّات سِجِلّات (ابن عيدان)!- أنه شَنَّ حربًا على الحواضر

العربيّة والقبائل، شملت (مساي Mas'ai)، و(تيماء Temai)، و(سابيا Sab'ai)، و(خيافة Haiapai)، و(بدانيا Badania)، وفرض عليها الجِزْية. وممّن دفعوا الجزية إليه ملكة العرب (زبيبة)، كما دفعتها خليفتها الملكة العربيّة (شمس) إلى سرجون الثاني (٧٢٢- ٧٠٥ق.م).[١] ثم يَرِد في نقش (حرّان)- المحفوظ في متحف (اللُّوفر) في (باريس)- أن الملك البابلي (نبونائيد، ٥٥٦-٥٣٩ق.م) قد غزا (تيماء)، ٥٥٠ق.م، واتّخَذَ منها مقرًّا لإقامته عشر سنوات من حُكمه، وابتنَى له فيها قصرًا شبيهًا بقصره في (بابل)، ومعبدًا، جاعلًا تيماء مركزًا دِينيًّا لعبادة (الإلٰـه سِيْن)، ربِّ القمر الآرامي. كما جاس خلال الديار في شَمال غرب الجزيرة العربيّة: (العُلا)، و(خيبر)، و(فدك)، و(يثرب). وكان ذلك من الأهميّة بمكان في تطوُّر العرب

[١] بالآشوريَّة: زبيبي، سَمْسِي.

الثقافي والدِّيني.[١] وكأنْ لا ملجأً، إذن، من الصحراء إلّا إليها.

ولقد أعطى الكاتبُ دَوْرَ الرِّيادة الحضاريّة والمغامرة الخِصبة للمرأة، فيما أعطى الرَّجُلَ (الأبَ) دَوْرَ التراجُع التاريخيّ والفرار من النهر إلى القفر. لا على أن تلك حقائق تاريخيّة بالضرورة؛ فالكاتب ليس مؤرِّخًا، ولكن على أن ذلك هو ما تحمله الأُنوثة- حقيقةً ورمزًا- من معاني الجَمال

---

[١] انظر: ظاظا، حسن، (١٩٩٠)، **الساميُّون ولغاتهم: تعريفٌ بالقرابات اللغويَّة والحضاريَّة عند العرب**، (دمشق: دار القلم- بيروت: الدار الشاميَّة)، ١٠٦-١٠٧. محيلًا إلى:

Fleisch, Henri, **Introduction à L'étude des Langues Sémitiques**, Paris, 1947, p. 90.

وكذا انظر:

Luckenbill, Daniel David, (1989), **Ancient Records of Assyria and Babylonia**, (USA: Histories & Mysteries of Man LTD), v. 1: p. 287; Gadd, C. J., "**The Harran Inscription of Nabonidus**," Anatolian Studies, 3, 1958, pp. 35, 69, 78.

وكذا: فسمان، فون .Wissmann, H. v، (د.ت)، «***البداوة في الجزيرة العربيَّة***»، («دائرة المعارف الإسلاميَّة»، إعداد وتحرير: إبراهيم زكي خورشيد وأحمد الشنتناوي وعبدالحميد يونس (القاهرة: دار الشَّعب)، ٦: ٤٦٩).

والخِصب والوِلادة، التي كان الكاتب يعوِّل عليها في تعبيره وتصويره، حتى لقد جعل عناصر البطولة المحوريّة في النصّ عناصرَ أُنثويّة: (عَزَّة)، (نورة)، (مريم)، وغيرهن.

ثُمَّ يَرِد النصُّ الثاني من أوراق نورة، وهو نصٌّ شِعريٌّ قصير، رامزٌ إلى تشكُّل قلب نورة بتشكُّل الرِّجال الذين عرفتْهم، في إيماءات إلى الرِّحلة الحضاريّة التي ترمز إليها (نورة)، من: حضارة الرَّعْي، وحضارة الزراعة، وحضارة الدِّين، وحضارة الكلمة. لتختم النصَّ بما يعبِّر عن إيمانها بضرورة التعدُّد والتنوُّع، وأن ذلك هو نبع الثراء والخِصب والحياة، وبدونه لا حياة في الحياة. إذ تقول:

«توَّجتُ قلبي بالراعي

فأصبحتُ مرعَى

توَّجتُ قلبي بالفلّاح

فصرتُ شجرة

ولمَّا اقترب منه عمران

غدوتُ إبريقًا للوضوء[١]

وحين أدخلتُ ابنَ عيدان إلى رِحابه

صرتُ...[٢]

بحثتُ عن سهل الجَبليّ

فألفيتُني كلماتٍ مبعثرةً في نصِّه

يا عُبيد.. في قلبك امرأتان

وفي قلبي عُشَّاق كثيرون

بارد هو القلب الذي يعشق امرأتين فقط

وميِّت هو القلب الذي يعشق رجلًا واحدًا».[٣]

وتلفِت حاشية الرواي على الفراغ الوارد في النصّ، المتعلِّق بدخول (ابن عيدان) إلى رحاب قلب (نورة)، إلى أن دخول ابن عيدان إلى قلبها لم ينتج عنه إلّا الفراغ، فلم يُثمر شيئًا كما

---

[١] في الأصل: «للوضؤ».

[٢] علَّق الكاتب هنا: «كلمات ممحيَّة في النصّ لم يستطع المترجم معرفتها.»

[٣] علَّق هنا: «وضع المترجم ملاحظة بأن هذه الكلمة لها معانٍ عديدة منها: «وحيدًا، مُسِنًّا، ليست له خِبرة سابقة مع النساء..».»

حدث مع الآخرين. وكذا الحاشية المتعلِّقة بمعنى «الرجل الواحد»؛ فموات القلب الذي يعشق رجلًا وحيدًا قد يكون لمركزيَّة العشق، أو لقِدَم المعشوق وانقضاء شبابه، أو لعجزه. ولا تحضر دِلالةُ هذه الإشارات إلّا بجعلها في سياقاتها الرمزيّة، المتعلِّقة بالمخاض الفكريّ الذي يناقش شؤون الثقافة والحضارة من خلال الشخوص المشار إليهم، ولا علاقة للأمر في نهاية الأمر بالمرأة أو بالرجل أو بالعشق.

وترثي (نورة) حالها، في نَصِّها الثالث، لِما حدث لها منذ ألف عامٍ من تقاسمها بين عيون الرُّقَباء والحُسَّاد والطامعين/ بين: مطاردة (عمران الفقيه)، و(ابن عيدان) القديم الجديد، وحُلم (عُبيد الراعي) بأن تكون له وَحْدَه، ومحاصرة (سهل الجَبَليّ) ليُخرجها- كما عبَّرتْ- مِن كَونٍ مفتوحٍ إلى نصٍّ مغلق. وفي هذا محاكمة لواقع الثقافة العربيّة والحضارة الإسلاميّة من خلال هذه الصورة التي ترسمها

نورة عن نفسها، بين سُلطة الدِّين والسياسة والشِّعر والتاريخ.

ومع أن نورة كانت تسعى إلى ينابيع البكارة الأُولى- كما عبَّرتْ عن ذلك باتِّجاهها إلى الاغتسال في برودة النهر- فإن رجال الوادي ما لبثوا أن أطلُّوا عليها من المزارع المجاورة يراقبونها بشبقٍ مفزِع.[1] وحينما عادت من مائها إلى خيمتها فوجئتْ بأحدهم يحاول أن يقطف جمرها، لولا عودة (عُبيد) من لقاء صاخب مع (أُمِّ عَزَّة). وعلى الرُّغم من استعصامها متمتِمةً في منامها: «**أنتِ آخِر الورثة المعصومين من اللَّذة، يا نورة**»، فقد وَقَعَ المحظور، واكتشفتْ أن عُبيدًا الراعي، الذي يمشي على ثلاث، قد فعلَ فعلته، وافتضَّ دُرَّتها التي خبّأتها كلَّ تلك السنين، ومن

[1] انظر: **الغيمة الرصاصيَّة**، ٢١٧.

ثَمَّ قرَّرتْ الرحيل والانتحار. «فَعَلَها» عُبيدٌ الشاعر، وكأنما تلك إدانة رمزيّة لدَوْر الشاعر في التاريخ، تزييفًا وإفسادًا.

١٣- الأبواب، ١- سهل الجَبليّ:

ثمَّ ينتقل الكاتب إلى القِسم المعنون بـ«**الأبواب، ١- سهل الجَبليّ**». ومن هنا كأن الكاتب يشير إلى أن عتمة المصابيح- التي استطردتْ عناوين الجزء الثاني من النصّ- قد آذنت بتبلُّجها عن أبواب النِّهايات في حكاية (سهل الجَبليّ)؛ وها هو ذا الباب الأوّل الذي يسوقه على لسان سهل.

وفي هذا الباب يبدأ حِواره مع (مريم) حول أوراق حُلمه التي دَهَمَها اليباس، حين لم تخرج (عَزَّةُ) من نصّها. وجديرٌ بالتأكيد هنا أن (نورة) وعَزَّة ومريم هي أوجه ثلاثة لشخصيّة واحدة تمثِّل حُلم الراوي الضِّمنيّ، وهو ما سيصرِّح به؛ إذ يقول: «**سؤال يباغتكَ لأوَّل مرَّة: أ تكون**

النساء الثلاث وجوهًا متعدِّدة لوجه عَزَّة؟»[١] وكلّ وجهٍ يحمل جانبًا رمزيًّا لحُلم (سهل الجَبليّ)، بين: نور الماضي، وأمل المستقبل، ومولد الآتي.

وبينا سهل في حِواره مع مريم، جاء (جابر) ببشارة طرح (ابن عيدان) فكرةَ التعاونيّات على العُرفاء، قائلًا: «**لقد غدونا قريبين إلى جوار بدايات بوّابات الحُلم، يا سهل، فاشحذ ذهنكَ، واستعد مخيِّلتكَ، وجرِّب كتابة القِصَّة من جديد.**»[٢] فهذه، إذن، هي البوّابات، بوّابات الحُلم المقصودة في عناوين هذه الأقسام من نهايات «**الغيمة الرصاصيَّة**»؛ حيث تتكشَّف الأمور، وتتجلَّى النصوص، وتنقشع الغيوم، ويُطِلّ فجرٌ جديد.

وبدأ (سهلٌ) في إعادة تدوين النصّ، مستعينًا بريشة (نورة) التي صنعتها لأجله، في إيماضة إلى ما سبق قوله من

---

[١] م.ن، ٢٤١. وفيه: «أتكون... وجوه».

[٢] م.ن، ٢٢٠.

دِلالة نورة على الرصيد الماضي الذي لا غَناء عنه لتحقيق أحلام المستقبل.

غير أن سهلًا يستيقظ فجرًا على عويل (عُبيد الراعي)، ليعلم أن نورة قد قُتِلَتْ أو انتحرتْ. لقد «**كان الجَسَد المدلَّى ينوس بجوار سِلك** «لمبة» **الكهرباء التي علَّقها حمدان قبل يومين على أغصان السِّدرة**».[1] وكأن نور العصر، الكهربائيّ- هذا النور المرتبط بالأجنبيّ، أو بعميل الأجنبيّ، المتمثِّل في شخصيّة حمدان- قد قَتَل نور الآباء اللازورديّ، المتجسِّد في (نورة).

وبعد حَمْل نورة إلى مثواها الأخير، أو قصرها الأخير كما سمّاه الكاتب، وبعد حسْم الخلاف حول مكان دفنها، وإتمام مراسيم ذلك- بما أحاط به الجميع من حَزَنٍ قاتل- عاد (سهلٌ) إلى خيمته، مصطحبًا معه (عُبيد الراعي). وقد

[1] م.ن، ٢٢١.

وقع الخلاف في مقتل نورة، حتى إن (ابن عيدان)- كما نقلتْ عنه (مريم)- كان يهذي بأنه هو الذي قتلها، وكان (الفقيه عمران) يقول مثل ذلك، فيما حامت الشُّبهات حول (أبي عاصم). أمّا عريفة (العبادل)، فقد اتَّهم أحد الغرباء: عُبيدًا الراعي، أو سهلًا الجَبَليّ. على أن عريفة (الينابيع) قد رجَّح أن تكون انتحرتْ. والكاتب من خلال هذا يوزِّع تُهمة مقتل (نورة)- بما ترمز إليه- بالتساوي على السُّلطات السياسيّة والدِّينيّة والثقافيّة، وفي آن؛ فكلّ هؤلاء شركاء في ما حدث لها. أمّا (عُبيد الراعي)- الذي يُفترض أنه الوحيد الذي يعلم الحقيقة-، فقد ذهب إلى أنه إنما قتلها هو؛ لأنه لم يستطع إخراج (أُمِّ عَزَّة) من قلبه. أي أنه قد قَتَل ما تعنيه نورة، من مؤثَّل الماضي والحضارة والتاريخ والتراث، بطموحه الحُلميّ الذي ترمز إليه (عَزَّة). وهذا التنازع على قلب عُبيد الراعي هو التنازع بين هذين البُعدين اللذين ترمز إليهما شخصيّتا نورة وأُمّ عَزَّة. وما رحيل نورة منتحرةً

إلّا لذاك، إلى جانب شعورها بالخطيئة بعد أنْ أصبحتْ وعاءَ لذَّةٍ حسِّيَّة، لا قيمة روحيّة. ولنا أن نستذكر تلك الجدليّة بينها وبين (مريم)؛ إذ كانت ترفع صوتها، مخاطبةً مريم بحِدَّة:

«لا.. أنا لا أربط هذه بتلك. ليس لِلَّذَّة ما يربطها في ذهني بالإنجاب؛ لأنه يمكن أن يحدث بأيّ شكل عابر. أنا أعيش الحالة لذاتي، لروحي، لبهجة الخَدَر الرهيف دون السقوط في ابتذال النهايات. أنا حرارة دائمة وأعزو إلى ذلك سِرَّ متعتي اليوميّة وبهجة روحي المملوءة[١] بالحياة كما هي بحلوها ومُرِّها، بعذبها وسقمها.»[٢]

وقد حَمل (سهلٌ) بقايا (نورة) وتراثها إلى خيمته. مشيرًا إلى دلالة التراث بما ذكره من لُقًى عَثَر عليها (عُبيد)

---

[١] في الأصل: «المملؤة».

[٢] م.ن، ١٩٤.

في كوخ نورة، متمثِّلة- كما قال- في «**حساب المقهى وما دوَّنتْه من بقايا ذكرياتها القديمة بأبجديّة لا أعرفها. كان الضوء الأزرق الذي ينسلّ من خرزتها يشي برائحة نومها وخَفْقة يديها اللتين لا تتعبان من التأمُّل. فحملنا الأوراق والملابس وكِسَر الجرار وصعدنا إلى الخيمة النائية.**»[1]

وإذ خرج (سهلٌ) و(عُبيدٌ) من الحزن، «**مثلما يخرج الثُّعبان من جِلده كُلَّ شِتاء**»[2]، صعدتْ إليهما (أُمُّ عَزَّة) منبئةً بأنه قد تبيَّن لـ(ابن عيدان) أن (نورة) انتحرت لأسباب غير معروفة، مردفةً بأنها وُجِدَت عذراء حين غَسْلها.

وفي صباح اليوم التالي، وبعد أن اغتسل الجمع من أهل الوادي في النبع البارد الذي اغتسلتْ فيه نورة قبل أن تنتحر، أخبرهم ابن عيدان بموافقته على مشروع الجمعيّات التعاونيّة، وبناء السَّدّ حيث تشير إلى موقعه (عَزَّة) حين

---

[1] م.ن، ٢٢٣.

[2] م.ن.

عودتها. غير أن أهالي القُرَى قد اختصموا في الأمر، واعتزل (عريفةُ العبادل/ عطيّة) و(عريفةُ الينابيع/ أبو محماس) هذا المشروع، بل اعتزلا الجُمعة والجماعة. فيما ساند (جابرٌ) و(أبو مريم/ عريفةُ الرمليّة) (ابنَ عيدان) وشجّعاه على المضيّ في المشروع. وأوشك النزاع أن يُفضي إلى حربٍ أهليّة في الوادي. وهذا النزاع يشير به الكاتبُ إلى النزاع بين النظامين الرأسماليّ والاشتراكيّ، كما سيتبيَّن لاحقًا.

وإذ استدعتْ زوجُ (حمدان) (سهلًا الجَبليّ) لزيارتها، اكتشف- ويا لهول ما اكتشف!- أن زوجَ حمدان ما هي إلّا امرأته هو، وأنها حُبلَى من حمدان. وقد اعتذرتْ إليه بأنها تعلَّقتْ بحمدان بعد أن يئست من عودته. ثمَّ أعطته بعض كتبه التي كان خلَّفها ومعها نصّ (عَزَّة)، إلّا أن حروف النصّ كانت قد اختلطت بالماء، وغادرت عَزَّةُ النصَّ إلى مكانٍ مجهول. وهكذا فقد استولى حمدان- الذي يمثِّل

شخصيّة الغازي الأجنبي أو العميل- على زوجِ سهلٍ نفسها، مثلما كان قد استولى على عَزَّة من قبل، مغريًا إيّاهما بما لم تجداه مع (سهلٍ)، الذي غرَّبته عنهما نصوصٌ كثيرة ومغارات عديدة. بل كأن (عَزَّة) ما هي إلّا امرأة سهل، وما هي، إذن، إلّا عِرْضُه وقد انتُهِك، وعِزَّتُه وقد ضاعت، وكرامتُه وقد أُهينت. وبذا تسقط كبرياؤه، وينهزم في نفسه وأهل بيته، ولا يتبقَّى له من ماضيه سوى الآثار والذكريات وبقايا الكتب.[1] وقد أنجبتْ زوجُ سهلٍ [=سابقًا] من (حمدان) طفلًا، اتَّخذَ له اسم (راشد).

وانقسم الوادي على نفسه بين نظامَين: نظام (ابن عيدان) الذي تبنَّى أخيرًا الاشتراكيّة، ونظام حمدان الرأسماليّ. فقد استقطب حمدان في أطراف الوادي (عُبيدًا

[1] انظر: م.ن، ٢٢٦.

الراعي) و(أُمَّ عَزَّة)[1] لتأسيس المقهى الجديد. كما وسَّع حقوله الزراعيّة، وأنشأ مؤسَّسة (حمدان) للمقاولات، وأسَّس شركته الزراعيّة الجديدة، وعلى مقربةٍ من هناك قامت خيمتان من الوَبَر لـ(أبي محماس) و(عطيّة)، يعرضان فيهما بضائعهما.

وتزوَّجت (أُمُّ عَزَّة) بـ(عُبيد الراعي)[2]، مُؤْذِنَةً بانقضاء عصرٍ وبداية عصر. انقضاء عصر (نورة) والماضي والتاريخ، وبداية عصر التزاوج بين كُلِّ القُرَى، كما طالبتْ بذلك أُمُّ عَزَّة وامرأة حمدان في المظاهرة النسويّة التي قادتاها أمام قلعة (ابن عيدان).

وها هو ذا (جابر) منهمِكٌ في التغيير:

---

[1] يُلحَظ هنا، (ص٢٢٧)، أن الكاتب سها فأشار إلى (عُبيد وأُمّ نورة)، والصواب: (أُمّ عَزَّة). (انظر: ص٢٣٠).

[2] يُلحَظ هنا، (ص٢٢٧)، أن الكاتب سها فأشار إلى (زواج عُبيد وأُمّ مريم)، والصواب: (زواج عُبيد وأُمّ عَزَّة). (انظر: الصفحة نفسها).

«تغيير ضمائر المِلكيَّة وحذف حرف (الياء) من الأبجديّة... كان يحلم بمفتاح سِحريّ يبدِّل (ياء) المِلكيَّة إلى (نا) الجماعة، وتساءَل: ماذا سيحدث لو أننَّا حذفنا حرف الياء من اللغة؟ ألا نستطيع أن نقول: هذه القُرَى لنا، وهذه الأرض أرضنا، والهواء هواؤنا، والماء ماؤنا، والمزارع تخصُّنا معًا، فردَّدت الجبال والشِّعاب العميقة صدَى صوته، وصاح عطيَّة: هذه أرضي ومائي ومزرعتي لي وحدي، ووالله إنَّه لأسهل عليَّ أن أخلع رقبتي من أن أخلع مِلكيَّة الطِّين والشجَر والزمن من قلبي.»[١]

في تعبيرٍ عن هذا الفِكر الاشتراكي الجديد الذي كان (جابر) رائدَه في (وادي الينابيع). لكن (ياء المِلْكيَّة) كان مصيرها إلى مِلْكيَّة (ابن عيدان)، وهو ما اصطدم فيه مع جابر، الذي أفهمه أن مِلْكيَّة المواشي هي لجمعيَّة المواشي، ولا بُدَّ من دفع ثمنها من بيت المال.

[١] م.ن، ٢٢٨- ٢٢٩.

وإذ يَلحَظ جابر أن (عطيَّة) و(أبا محماس) يسرقان أغنام الجمعيَّة لضمِّها إلى قُطعانهما، تتأكَّد لديه ضرورة إقامة السَّدّ أو السُّور لحماية نظام الوادي الجديد، هذا إلى جانب وجود الحُـرَّاس؛ «**فالحَقُّ لا يحميه الحَقُّ ولكن تحميه القُوَّة**»، كما قال[١].

وهذا النظام الاشتراكي في (وادي الينابيع) هو ذلك الحُلم الذي صوَّره الكاتب واقعيًّا من خلال حكاية التنظيم الذي بسببه اعتُقل (سهل الجَبليّ)، قبل أن ينتقل بالسَّرد من واقعيَّة الحكاية إلى مجازيَّتها؛ كي يقول رمزيًّا ما لم يستطع قوله واقعيًّا.

وهكذا فبغياب (نورة) تصدَّعَ القوم؛ بغياب قنديلها ورؤيتها غاب الطريق القويم أمام أهل الوادي، فتفرَّقتْ بهم السُّبل. نورة التي لم تكن مع (جابر) وحزبه في مسألة

---

[١] م.ن، ٢٢٨.

الجمعيّات التعاونيّة، فيما وقفتْ مع (حمدان) في شأن المدرسة الليليَّة. إذ لم تكُ نورة ذات فِكرٍ اشتراكيٍّ، وحديثها عن الحُـرِّيَّة ورفض تملُّك (عُبيد) إيّاها لا يُرادف رفضَ التملُّك بالمعنى الاشتراكيّ، كما قد يتبادر من حِوارها السابق مع عُبيد، بل على عكس ذلك؛ من حيث إن مفهوم الحُـرِّيَّة لديها هو بمعنى الفردانيَّة والاستقلال والطهوريَّة، ولذا انتحرتْ لَمَّا شعرتْ أن حُرِّيَّتها قد انتُهِكت بما وَقَعَ من عُبيد معها.

ولقد أغرَى (حمدان) عُبيدًا و(أُمَّ عَزَّة) بإقامة مقهاهما بجوار منزله، كما أقام (أبو محماس) و(عطيَّة)[1] خيامهما بجوار السوق الحُـرَّة، قائلًا لهما حمدان: إن ذلك سيكون فيه أَضعاف دخلهما بجوار التعاونيَّات.[2] وبذا يُمسي الوادي

[1] ذَكَرَ الكاتب هنا، (ص٢٣٠)، أبا محماس و(عيضة)، مع أنه قد ذَكَرَ من قَبْل أن رفيق أبي محماس هو (عطيَّة) لا عيضة. (انظر: ص٢٢٦).

[2] انظر: م.ن، ٢٣٠.

أمام تجربتين: تجربة (جابر) في التعاونيّات، وتجربة حمدان في السوق الحُـرَّة؛ حيث نشأت قريتُه المُضاءة بالكهرباء، وصدحتْ في جوانب مقهاها أغاني «بكب» (حمدان)، وبرامج إذاعات «الراديو». وكان قد اجتمع هنالك في قرية (راشد بن حمدان): (أبو عاصم)، و(أبو معصوم)، و(مسعود)، و(عُبيد)، و(أُمُّ عَزَّة). وقد أُنشِئت المدرسة، وأُسِّست شركة للمقاولات، وأُخرى زراعيَّة. وبَدَت تجربة القرية الحمدانيَّة تلك مختلفة عن تجربة الوادي، بل خارجة عليها- كما عبَّر (جابرٌ) مخاطبًا حمدانًا[١]- ومن مظاهر خروجها ما منحتْه من الحُـرِّيَّة لأمثال عُبيد الراعي، الذي استطاع من خلال نظامها أن يتزوَّج بأُمِّ عَزَّة.

وإزاء حُزن (سهلٍ) لِما حَلَّ به، ولفقده امرأته التي استولى عليها حمدان، قرَّر مغادرة الوادي، مصطحِبًا معه

---

[١] انظر: م.ن، ٢٣١.

بقايا كُرَّاس نصّ (عَزَّة)، والأوراق الجِلديَّة في كيس (نورة)، ومضى يقطع الوادي. لكنه يواجِه (مريم)، ويكتشف أنها حُبلَى، ليست تدري ممَّن؟ ربما من (مبروك)، أو (سعيدان)، أو (جابر)، ولكنّ أبا جنينها فيه شَبَهٌ كبير من (سهل الجَبليّ).[١]

وها القارئ على مشارف وِلادة النصّ، ومع هذا فمريم ما زالت عذراء. «**ربما كان حملًا كاذبًا، أو شبيهًا بقِصَّة عَزَّة**»[٢]، كما قال سهل. إنها وِلادة أشبه بمعجزة، ومع ذلك فقد فكَّرت مريم بإلحاق ابنها بنَسب سهل الجَبليّ. وقد خضع سهلٌ لرغبة مريم، فعاد إلى صومعته، كما يسميها، مشيرًا بها إلى خيمته الحَجَريَّة. وحَمْلُ مريم إنما هو حَمْلٌ حُلميٌّ، بطبيعة الحال، وبِشارةٌ بوِلادةٍ رمزيَّة.

---

[١] انظر: م.ن، ٢٣٤.

[٢] م.ن.

ولَمَّا رأى (سهلٌ) أن مغامرة الرواية قد اكتملت، قرَّر التخلُّص من كُرَّاس قِصَّة (عَزَّة)، فقذف به في النار، ونَثَرَ رماد النصّ، ونام. ليصحو مساءً على مشهدٍ سورياليّ؛ تحوَّل النصّ فيه إلى غيمةٍ تحجبه عن الوادي، لا يستطيع الهبوط من فوقها ولا يستطيع أهالي الوادي الصعود إليه. إنها غيمة الحُلم وقد باتت تفصله عن الواقع اليوميّ.[١] فما كان أمامه إلّا أن يُراقب الواقع من على غيمته الرصاصيَّة النَّصِّيَّة، عاجزًا عن فِعل شيء. يوقظه ذات فجرٍ أذانُ (عُبيد الراعي)، على صوت (مسعود الهمداني) وهو يحتثّ أزواجه لإخراج قطيع الأغنام- بما في ذلك أغنام البنك الخاصَّة بسهل الجَبليّ- من الوادي إلى الصحراء واللحاق بـ(عطيّة) و(أبي محماس) قبل أن تأخذ القطيعَ جمعيَّةُ المواشي. ثم سمِع

[١] انظر: م.ن، ٢٣٥.

زوجَ (حمدان)- التي كانت زوجَه هو سابقًا، (أُمّ راشد)- في مخاض ولادةٍ جديدة. ملخِّصًا مأساته بقوله:

«ضاع برنامج التنظيم، ودفعتُ الثمن من عمري في الزنزانة الانفراديَّة، وحين قرَّرتُ أن أكتب قِصَّة عَزَّة لأصوغ شخصيَّاتها وأحداثها حسب إرادتي، اختطفني أبطال النصّ وأودعوني المغارات، وها هو مسعود يسرق قطيع الغنم لتكتمل إدانة البنك لي، وسأكون [مُدانًا] بتهمة[1] تبديد أمواله أو تهمة الاختلاس. وهذه المرأة الصحراويَّة، التي تعرف أنه لم يعُد لي في هذا الوادي سوى انتظار طلاقها من حمدان ورحيلنا من هنا، ما فتئت تحمل بالواحد والاثنين معًا.»[2]

بل لقد شهِد من موقعه فوق الغمامة نعيًا، ظنَّه لـ(ابن عيدان)، ليفاجأ أنه نعيُه هو شخصيًّا! ثمّ شهِد الصلاة عليه

---

[1] في الأصل: «وسأكون م بتهمة».

[2] م.ن، ٢٣٧.

ودفنه، ولم يُجْدِ صياحُه بأنه لم يمت بعد.[1] لقد مات المؤلِّف (سهل الجَبليّ)، منغمِسًا في الغياب، مستحضرًا- كنهج كُتَّاب (القصيدة-الرواية)- الشِّعرَ، أسلوبًا، أو اقتباسًا من خلال قِطعة من شِعر (المقالح).[2]

وإذ تنتهي قِصَّة (عَزَّة) إلى ما انتهت إليه، وينتهي سهل الجَبليّ إلى الموت، ويُحلِّق الحُلم [عَزَّةً] غيمةً رصاصيَّةً في السماء، ويذهب الماضي [نورة] بمَجده تحت التراب، ها هو ذا الراوي يفتح بابًا جديدًا هو الباب الأخير، قبل باب «**بدء الرواية**»: «**الأبواب، ٢- الرواي**». ليعود إلى ما هو أشبه بواقعيَّة السَّرد، مسمِّيًا الأشياء بأسمائها، حتى إنه ليشير إلى اسمه الحقيقيّ: (عليّ). وفي هذا الباب سيستكمل ما

---

[1] انظر: م.ن، ٢٣٧- ٢٣٨.

[2] انظر: م.ن، ٢٣٨.

كان سَرَدَه في «**وهج الذاكرة، ٣- الراوي**»، و«**عتمة المصابيح، ٣- الراوي**».

١٤- الأبواب، ٢- الراوي:

وفي هذا الباب الأخير من النصّ، «**الأبواب، ٢- الرواي**»، يحكي الكاتب أن الراوي [عليًّا] ذَهَب إلى مخيَّم الأصدقاء، باتّجاه الطريق السريع بين الدمَّام والعاصمة، حتى وقف على الكثيب الذي وقف عليه (خالد)، وأسرج قنديل الجرَّة المكسورة، ووضع الخرزة الزرقاء إلى جوارها، وسَكَب قليلًا من الزيت المشتعل على ما أوصاه الرجل المُسِنُّ بجَمْعِهِ من أشياء[1] لطقس استحضار (سهلٍ الجَبليّ)، مستعينًا «**بإيقونة خطَّها صائغُ نشيدِ أوروك**»[2]، في إشارةٍ إلى ملحمة

[1] انظر: م.ن، ٧٨، ١٦٢.

[2] م.ن، ٢٤٠.

(كَلكَامش)، الذي ظلَّ يبحث عن عُشبة الحياة.[1] لتَظهر للراوي (نورة) صارخة: «**كفَى، يا عليّ**». ثم حدَّثتْه عن أمرين: أوَّلهما، «**أساطير الجَدَّات، وانكسار تاج الأحلام في مسيرته الحُلميَّة الطويلة**»، وثانيهما، «**أجزاء من حياتها، وخفايا من قِصَّة صفوان، لا تستطيع تدوينها**».[2] ما يدلُّ على الترابط بين هاتين الفكرتين في ذهن الكاتب، وأن نورة تعبِّر عن هذا الامتداد بين مجد الماضي وحُلم المستقبل، ذلك الحُلم المرتبط بنظريَّة التغيير الاقتصاديّ والاجتماعيّ التي كان يقودها (صفوان).

كما ظهرتْ له هنالك (عَزَّة)، قال: «**حتى بَلَغَتْ بكَ عتبات سهل الجَبليّ، وعلاقته بنورة ومريم والوادي، فاختلطتْ التفاصيل... حتى أبصرتَ شبحًا لمريم يخفق**

[1] انظر مثلًا: الأحمد، سامي سعيد، (١٩٨٤)، **ملحمة كَلكَامش**، (بيروت: دار الجيل؛ بغداد: دار التربية).

[2] **الغيمة الرصاصيَّة**، م.ن.

بصوتٍ مجروحٍ من بعيد، فلَمَعَ في ذهنك، في لحظةٍ خاطفة، سؤال يباغتك لأوّل مرة: أ تكون النساء الثلاث وجوهًا متعدِّدة لوجه عَزَّة؟»[1] نعم، إن الكاتب يقدِّم إلى قارئه هاهنا مفتاحًا لرمزيَّة تلك الأسماء الثلاثة (نورة- مريم- عَزَّة)، وأنها وجوه ثلاثة لعُملة واحدة، بيد أن (نورة) يغلب على صورتها الماضي، و(مريم) صورة المستقبل، و(عَزَّة) الواشجة المحلوم بها بينهما. ولقد انتحرت نورة في ظرفٍ غامض، ولكن مريم- بالرُّغم من صوتها الجريح- لم تزل حبلَى بمستقبلٍ، عَزَّةُ- بالرُّغم من غيابها- ما تنفكّ بؤرةَ حُلمِ مشروعِه المعاصر.

وبغتةً يستيقظ الراوي من حُلم طقسه هذا على أضواء سيّارة الدوريّة العسكريّة وهي تقترب منه. وكان الضابط أجنبيًّا، ولا بُدَّ أن يكون كذلك؛ فما يسعى إليه الراوي هو

[1] م.ن، ٢٤٠- ٢٤١.

انبعاثٌ لنور حضارة، يمثِّل تهديدًا أمنيًّا للضابط الأجنبيّ. إلّا أن الضابط، بعد أن تُرجمت له أوراق الراوي، لم يكتشف فيها سِوى نوعٍ من تعاطي السِّحر، كان مثار ضَحِكِهِ لا خوفه[1]. وهذا الموقف كان جديرًا بأن يُذهِب رَوْعَ الراوي من أن يكتشف الضابطُ ما وراء النصِّ من نصوص، وما وراء مسوَّدات الكتابة من بياض تأسيس.

ولَمَّا أطلق الضابطُ سراحَ الراوي وأعاده أحدُ مساعديه إلى مكانه، حذَّره المساعد من الاقتراب من الشبك المشبوه هناك. وقد أدرك - كما قال- السبب، فجمع أوراقه وأطلق لَعناته على قائمة من الملعونين، كان على رأسهم: (صدّام حسين)، و(شوارتزكوف)[2]. فثنائيَّة المستبِدّ العربي والمستبِدّ الأجنبي هي الشَّبك الذي لا ينبغي الاقتراب منه؛

[1] م.ن، ٢٤١.

[2] (نورمان شوارتزكوف): الجنرال الأميركيّ المعروف في حرب تحرير (الكويت).

فما قام إلّا ليَحُوْلَ دونَ شُبهةِ استحضار الغائب المنشود، حتى ليُصبح ذلك الاستحضار ضربًا من طقوس تحضير الأرواح، أو إنكاح الثُّرَيَّا سُهَيْلًا، «**عَمْركَ اللهَ، كيف يلتقيانِ؟!**»

وقد أعاد الراوي الكَرَّة مستخدِمًا قنديله وخرزته، وقراءة ما يعرف، لكن الأصوات الثلاثة لم تزره، وإنْ أصبح لسانه بالقراءة طليقًا لا يتلعثم، ولكن دون جدوى. فأوجس في نفسه خيفةً أن تكون صواحب تلك الأصوات قد هَرَبْنَ منه إلى الأبد. لكنه علَّل نفسه بأحد أمرين: إمَّا أن الدوريَّة أفزعتهنَّ، وذلك أمرٌ مؤقَّت، أو أنهنَّ يرين أن ما بُحْنَ به كان كافيًا. إن معوِّقات القراءة وتحقُّق الدِّلالة- كما يريد الكاتب أن يقول- هي، من جانبٍ، لاحتباسٍ ظرفيٍّ بسبب عاملٍ خارجيٍّ، (الدَّوْرِيَّة)، ومن جانبٍ آخر، فإنه ليس من المنتظر أن يكون دَور النصّ تلقينيًّا، وإنما على القارئ أن يستنبط من إشاراته ما يكفيه للمعرفة. وهنا

يُدرِك القارئ أن الكاتب لا يستخدم بعض التعبيرات الشاعريَّة توخِّيًا لجماليَّة التعبير وبلاغيَّة التصوير، ولكنه يومئ باستعاراته إلى معاني أبعد من مجرَّد الأهداف الأسلوبيَّة. يتبدَّى ذلك، على سبيل المثال، من قوله في هذا السياق: «**نظرتَ إلى ما تجمَّع لك من خيوط الكلمات، وجذوع الجُمل، وهياكل الأحداث، فبدأتَ في ترتيب الفصول...**». فما تجمَّع لدى الراوي من عناصر النصّ ينبغي أن يكون شاملًا للحياة، بجمادها، ونباتها، وحيوانها. وهو، وإنْ كان جزئيًّا كخيوط، إلّا أنه مادّة أساسيّة لنسيج كامل. وهو جذوع، لكنه حريّ بأن يكون جذوع نخلٍ، تساقط رُطَبًا جَنِيًّا. وهو هياكل، لكنها بنْياتٌ أساسيَّة لجسدٍ كامل.

وفي حكاية الراوي حول (سهل الجَبليّ) ما يشير إلى خصائص المرموز إليه سهل الجَبليّ، فهو- كما قال- يظنّه في مكانٍ قريب. وقد أعلن في الجرائد داعيًا إيَّاه للاتِّصال به،

وهذا ما حدَثَ بالفِعل، إذ اتَّصَلَ به شخصٌ ذَكَر أنه سهل الجَبليّ. أي أن المرموز إليه بسهل ما زال حيًّا، بالرغم من إشاعة موته في (وادي الينابيع)، وما زال متابِعًا، ويقرأ الجرائد. وما زال معاصِرًا، ويتَّصل حين يقرأ إعلانًا باستدعائه، ومع هذا فهو- كما وصف صوته الراوي- ذو جَلَبَةٍ صخريَّة، وفي حديثه بلاغةٌ تراثيَّة. يقول: «**أنا سهل الجَبليّ... وقد اتَّصلتُ بك لأُبلغك وأصدقاءك فقط أنني هنا.**»[1] إنه هنا، ولكن أين؟ لا يَذْكُر شيئًا. وهو يريد أن يُبْلِغَ الرسالة إلى الراوي وأصدقائه «فقط»، ممَّن ينتظرونه. إنه الماضي والراهن، والقريب والبعيد، والحاضر والغائب، والتراثي والمعاصر. وحين يطلب إليه الراوي أن يراه، يردّ قائلًا:

«مِثلي لا يزور ولا يُزار.. حلُمتُ حتى اخضلّ حُلمي
في المياه، ومطالع النجوم، ومنابت الأشجار.. ومثلما

---

[1] م.ن، ٢٤٢.

تتيبَّس زهرة الربيع في سوابق الصيف، جفَّ النبع، وتاهت أقدامي في شواظ الزمن وغلَس الأسحار.

قلتُ له: أرجوك أن تسمح لنا برؤيتك؛ لأننا أوَّلنا نصَّ عَزَّة، وملأنا بياضه المحجوب باجتهادنا فيه، ونريد أن نصحِّح أخطاءنا قبل نشره، فأجابك بهدوءٍ قاتل: دعوني أتسلَّى بتأويلاتكم المفعمة بالشطح والاختلال لأتجرَّع ما بقي في عمري من أيَّام.»[1]

أما وقد بقيتْ من عمره أيَّام، إذن- ولم تذهب جميعها، وإنما تيبَّست زهرة أحلامها الربيعيَّة- فإنها قابلة للإزهار في ربيعٍ آخَر.

ولقد صار الناصُّ (سهل) كالنصِّ (عَزَّة)، لا يمتهن الشرح والتلقين، ولكنه يترك حُرِّيَّة القراءة والتأويل لأصدقاء النصّ، مهما شَطَحوا أو اختلُّوا. سهل الجَبليّ، الذي خاض مغامراته من أجل نصّ عَزَّة، كان قد توصّل

[1] م.ن.

إلى بعض النتائج والإنجازات، فتحوَّل نصُّه إلى غمامة رصاصيّة تحجبه عن الواقع، وتَحُوْل بينه وبينه، حتى أُشيع موته. وربما كان موت المؤلِّف ضروريًّا لقراءة النصّ وتأويله، بحسب نظريّة (رولان بارث)[١]، وعلى القارئ عند ذلك أن يقرأ النصّ بنفسه، وأن يُأَوِّل إشاراته دون حاجةٍ إلى الاستعانة بالمؤلِّف. هذه النظريّة النصوصيّة في علاقة المؤلِّف بالنصّ من جهة، وعلاقتهما بالقارئ من جهة أخرى[٢]، يوظِّفها الكاتب للتعبير عن التجربة الإنسانيّة والحضاريّة، التي ما هي إلّا نصّ أَلَّفه أعداد لا تُحصى من

---

[١] إشارة إلى كتابه المشهور «الكتابة بدرجة الصِّفر»، (S/Z).

[٢] حول (السِّيْمَوِيَّة) اللغويَّة- بصفة جوهريَّة- والقول بعلاقات إشاراتها الاعتباطيَّة بموضوعاتها العينيَّة، التواطئيَّة بمتصوَّراتها الذهنيَّة، يمكن الرجوع إلى:

Barthes, Roland, (March, 1977), **Elements of Semiology**, Translated from French Language by: Annette Lavers and Colin Smith (New York: Second Edition), p. 50- 51; Scholes, Robert, (1982), **Semiotics and Interpretation**, (New Haven: Yale University Press), p. 23- 24.

وكذا: شولز، روبرت، (١٩٨٤)، **البنيويَّة في الأدب**، تر. حنّا عبود (دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب)، ٢٧- ٢٨.

(سهل الجَبليّ)، وغابوا خلف غمام نصوصهم، ولا سبيل إلى إضاءة تلك النصوص، واستنبات ربيعها، واستثمار حقولها، إلّا بالبدء في كتابة الرواية- كما قال الكاتب عن نفسه- بعد موقف سهلٍ من طلبه: «**لم تعُد تنتظر شيئًا، فقرَّرتَ البدء في كتابة الرواية**»[1]. ليس هناك، إذن، ما يسوِّغ الانتظار، أو تأخير القرار، بل لا بُدّ من البدء في كتابة الرواية. وكتابة الرواية لا تتأتَّى إلّا بإعادة القراءة. وهذا ما كان بالفعل، فقد بدأ الكاتب في كتابة الرواية من آخِرها، وجعل عنوانًا جديدًا، هو «**الأبواب، ٣- سهل الجَبليّ**»، وكأن هذا العنوان هو عنوان الرواية التي قرَّر البدء بكتابتها؛ إذ لا يأتي بعد صفحة هذا العنوان شيءٌ إلّا الموضوع الذي ختمَ به النصَّ، وهو تحت عنوان «**في البدء**».

---

[1] **الغيمة الرصاصيَّة**، م.ن.

١٥- الأبواب، ٣- سهل الجَبليّ

في البدء:

و«**في البدء**» يذكِّر القارئ بعبارة «**في البدء كانت الكلمة**»، التي تشير إلى بدء الخليقة بالكلمة، وأن البدء كان باللغة وبالقراءة: «**في البدء خلق الله السماوات والأرض. وكانت الأرض خَرِبَة، وخالية، وعلى وجه الغَمر ظُلمةٌ، وروح الله يرفُّ على وجه المياه. وقال الله ليكن نورٌ فكان نورٌ...**».[١] هكذا البدء في «**الكتاب المقدَّس**»، وكذا البدء في «**القرآن الكريم**»: ﴿**اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ**﴾.

كأنما الصفحات الماضية من «**الغيمة الرصاصيَّة**»، إذن، ليست الرواية، وإنما هي قراءة للإشارات الغامضة عبر مسيرة التاريخ، ولا مُعين على قراءتها إلّا بالبدء المستقلّ في عمليَّة التكوين والتأويل والسرد. وهذا ما أخذه الكاتب

---

[١] **الكتاب المقدَّس**، سِفر التكوين، الإصحاح الأوَّل، العبارات ١ – ٣.

على عاتقه، ليبدأ روايته في أربع صفحات فقط، تمثِّل خلاصة نبوءته لما ستتمخَّض عنه الأحداث التي صوَّرها رمزيًّا كمسيرة من الصراع، والنجاح والإخفاق، أصبح المؤلِّف ضحيَّتها الأوَّل والأخير.

لقد صحا الميِّت (**سهل الجَبليّ**) من غفوته، كما قال الكاتب، وبدأت الغيمة الرصاصيَّة (النصّ)، التي كانت عَزَلَتْه عن الواقع وقَضَت بموته، تتحطَّم وتتهاوَى. صحا سهل، الذي يمثِّل الشاهد على تلك المسيرة. وهو هنا يُدلي بشهادته، على الرُّغم من صمته الذي أَبَى على (عليٍّ) الحضور أو التفسير، ما يعني: أن مَن يحكي هاهنا ليس سهلًا، بل إنه عليٌّ بعد أن قرَّر الاعتماد على نفسه، والقراءة التأويليَّة للنصّ، وكتابة روايته، وإنْ على لسانه، أي على لسان سهل.

ها هو ذا الراوي يستشرف مستقبل سهلٍ وما يمكن أن تنتهي إليه حكايته التي تمثِّل النهاية/ البداية للقراءة/

الكتابة. وعندئذٍ تبدأ الكتابة البنائيَّة، لا الكتابة السرديَّة؛ فلقد انتهى سهلٌ إلى الفَناء، وانتهى نصُّ (عَزَّة) إلى الضَّياع، وماتت كلُّ الشخوص التي كان يعوِّل سهلٌ عليها في معرفة النصّ. ومن ثَمَّ، فإنّ الدَّور دَور القارئ لا دَور المؤرِّخ ولا السّارد. الدَّور هو دَور الفاعل والمفعِّل للنصّ الذي بين يديه، المحرِّك له، والمُعيد بناءه، ومُمِدّه بعُمرٍ جديد. وهنا البدء الحقيقي، الذي يُراوده الكاتب. وتلك دِلالة عَنْوَنَة هذه الصفحات الختاميّة بعنوان «**في البدء**»، التي جاءت بعد صفحة عنوان تحمل شِعار «**الأبواب، سهل الجَبليّ**». هاهنا تبدأ الرواية، إذن، وليس من الصفحة الأُولى؛ فما في الصفحة الأُولى ليس بدءًا وإنما هو ختام؛ لأن ما في تلك الصفحة الأُولى تحت عنوان «**في الختام**» ما هو إلّا «مقدّمة» للعمل، تحكي ظروف إنشائه وتكوينه، فهي لا تعدو في طبيعتها «مقدّمة» أي عمل، توضع في «ختام» العمل لتتحدَّث عن قِصَّة تكوينه- وإنْ سُمِّيت «مقدّمة»،

أو «بدءًا»: مجازًا، وأُدرجتْ «**في البدء**»- وما ذلك إلّا لتحديد مكانها من أوراق النصّ، وتناول القارئ، وإنْ كانت على الحقيقة «ختامًا» للنصّ؛ من حيث زمن كتابتها وعلاقتها بمُجمل النصّ. إنها بداية قراءة القارئ، أمَّا البداية الفعليَّة لقراءة الكاتب- لا استقراؤه- ومن ثَمَّ كتابة كلِّ نصٍّ، فهي في منتهاه وختامه، ذلك الختام الذي يكون عتبةَ بدءٍ جديدٍ، جماليٍّ أو فكريٍّ، بحسب طبيعة النصّ.

بعد غفوة الميِّت (سهلٍ)، التي امتدَّت كما زعم زمنًا، خالَه قُرونًا- في إيماءٍ إلى غفوةٍ ما يرمز إليه سهلٌ من تاريخ طويل، ظلَّ غافيًا- ارتجف بَدَنُهُ لصوت رعدٍ وحطام. إنه صوت الغيث الذي تهتزّ له الأرض وتربو. وغَدَت الغيمة الرصاصيَّة هشيمًا محتضَرًا، فرُبَّ غيمةٍ كانت غَمًّا، إنْ لم تتبجَّس ماءً وخيرًا. وتلك غيمة سهل الجَبليّ التي ذكَرَ من قبل أنها تشكَّلتْ من نَصِّه، فعَزَلَتْه عن واقعه ومحيطه. ذلك النصّ الملتبس، المتناقض، المتضارب، الذي يحمل الخيرَ

والشرَّ، والحقَّ والباطلَ، والأصيلَ والزائف. ذلك النصّ الطويل الذي ما كان له أن يؤدِّي إلى غيمةٍ ماطرةٍ في نهاية الموسم، وإنما إلى غيمة رصاصيّة، كتلك التي أُشير إلى أنها أوحت إلى الكاتب بعنوان عمله، وهي تلك الغيمة الرصاصيَّة التي غطَّت ديار العرب إثر (أزمة الخليج الثانية).

وتَحَطُّم الغيمة النصوصيَّة الرصاصيَّة لم يَحدث من فراغ، وإنما حَدث برصاص أخذ ينطلق من أطراف الوادي.[1] ولا يفلّ الرّصاصَ إلّا الرّصاص! لم يكن لتلك الغيمة الرصاصيَّة أن تتحطَّم، ليبقَى الصالح منها ويزول الطالح، إلَّا بفعلٍ جِدِّيٍّ:

إذا لم تكنْ إلَّا الأَسِنَّةُ مَرْكَبًا فما حِيلةُ المضطرِّ إلَّا رُكوبُها![2]

---

[1] انظر: **الغيمة الرصاصيَّة**، ٢٤٤.

[2] الشاهد (للكُمَيْت بن زيد الأَسَدي)، على اختلافٍ في ألفاظه في بعض الرِّوايات.

تحطَّمت الغيمة الرصاصيَّة، وأشرقت الأرض، وغَمَر (سهلًا) ضياءُ الشمس وضجيجُ الصباح في القُرَى، وملأ عينيه بالكون، بعد أن جلَّى الرصاصُ ما كان يحجبه عنه من غيمٍ رصاصيّ. عندئذٍ أصبح بمقدوره أن يُبصِر النهر وأحواله. أصبح بإمكانه أن يرى تقطُّع النهر، وتحوُّله إلى غُدران صغيرة. أصبح باستطاعته أن يرى نهر الأوطان العربيَّة، وتقطُّعها إلى دويلات. كما أصبح باستطاعته أن يُبصِر تيبُّس النباتات والأشجار، جميع النباتات والأشجار. وعَلِمَ آنئذٍ أن الوقت في أواخر الصيف. كأنما تلك الغيمة الرصاصيَّة لم تكن إلّا «**سحابة صيفٍ عن قليلٍ تَقَشَّعُ**». لقد أصبح يُشاهِد الواقع بخيره وشرِّه، بجماله وقبحه، بأمله ويأسه، كما هو، دون وهمٍ ولا حُلمٍ ولا مجازٍ ولا تزييف. ويَشْهَد بواطن النفوس، ومصائر الأفكار والأحداث، في مخاضٍ مريرٍ وعصيبٍ، لكنه صيرورة حتميَّة، كمخاض النُّفَساء، الضروريّ- رُغم ألمه وعُسره- للتمخُّض عن

مولودٍ جديدٍ بنصٍّ جديد. ولا مولودَ جديدًا دون مخاض، ولا نصَّ جديدًا دون معاناة.

لقد كانت تتعاور (وادي الينابيع) مظاهر الحياة والفناء. أعمدة الدُّخان لإعداد قهوة الصباح ومؤونة النهار، وأعمدة دُخان البندقيَّات. دمع الندَى يسيل عن أوراق الشجر، ولَـمْع الرصاص إذ يُطلَق من كلِّ اتِّجاهٍ في كلِّ اتِّجاه. «**لكن صوت إطلاق النار ازداد حِدَّة، فطغَى على أصوات صباح الوادي الأليف.**»[١]

وبالرُّغم من تحوُّل النصّ إلى مشهدٍ حيٍّ أمام عينَي (سهل الجَبليّ)، فقد ظلَّ محتمِلًا فوق ظهره كيس (نورة)، الذي يحمل آثارها، وظلَّ يتقرَّأ بأُمِّ عينيه أطلالها وأطلال تاريخها. يحمل النصَّ المخطوطَ ويشاهد تحقُّقه على أرض الواقع. إنه لا يتخلَّى عن تراثه لإيمانه بقيمته، لا كذكرَى

---

[١] م.ن، ٢٤٤- ٢٤٥.

ولكن كبِذار، فيها ما يصلح لاستزراع الوادي، وإعادة كتابته من جديد. ولئن كان ما يحدث في النصِّ المشاهَدِ هو نتيجة لبعض بِذار كيس (نورة)، فما يعني ذلك أن جميع البِذار كذلك. ولئن كان النصُّ الحادثُ ناتجَ بعض بِذارٍ أخرى، فما يخلِّص الوادي منها إلّا وجود البديل. في هذا المخاض لا يمكن للجِسم السليم أن يتخلَّى عن عناصر الغذاء المفيدة، وعناصر المناعة والمقاومة، مثلما لا يمكن للأُمِّ أن تُجهِض جنينها بحُجَّة الأوجاع الطبيعيَّة التي تسبق الوِلادة.

لقد شاهد (سهلٌ) (عطيَّةَ)- عريفةَ قرية (العبادل)- و(أبا محماس) وأعوانهما يُطلِقون الرّصاص على منزل (جابرٍ)، عريفة (الشماليّة). وحين يستذكر القارئ هنا وُجهة عطيَّة وأبي محماس الرأسماليَّة، المنضوية تحت لواء (حمدان)، الآخِذ بنظريَّة السوق الحُرَّة، مقابل وُجهة جابر، الذي كان رائد التنظير والدعوة إلى إقامة التعاونيَّات وتأميم

الأراضي في الوادي؛ وبلفظٍ آخَر صاحب النظريَّة الاشتراكيَّة في مجتمع (وادي الينابيع)، حين يستذكر القارئ ذلك يدرك دِلالة هذه الصورة التي تعبِّر عن الصراع الرأسماليّ الاشتراكيّ، أو لتَقُل: (الأميركيّ) (السوفييتيّ)، وأَتباع هذين المعسكرَين. ومن جانبٍ آخر، «**خرج أبو عاصم وأبو معصوم من المغارات وخلفهما الأتباع يصوِّبون نيران بنادقهم نحو [خيمة سهل]، ويركضون وهم يطلقون رصاصهم باتجاه قلعة ابن عيدان**».[١] في صورةٍ أخرى تعبِّر عن صراع السُّلطة الدِّينيَّة، التي يمثِّلها (أبو عاصم) و(أبو معصوم)، مع السُّلطتَين السياسيَّة والفكريَّة، اللتين يمثِّلهما (ابنُ عيدان) و(سهلُ الجَبَليّ). وهنا، إذن، ضربان من الصراع: ضربٌ نظريٌّ سياسيٌّ اقتصاديٌّ عالميٌّ، وضربٌ نظريٌّ سياسيٌّ اقتصاديٌّ داخليٌّ. والضحايا في هذا وذاك

[١] م.ن، ٢٤٥.

هي الشعوب، ممَّن لا ناقة لهم في الأمر ولا جمل، كهؤلاء الرُّعاة والحُـرَّاس الذين فَـرُّوا في اشتعال الحرب من كلّ الجهات صوبَ حَلْقِ الوادي، لائذين بعشاشهم، تاركين قُطعانهم ومواقعهم.

وينتقل الكاتب إلى مشهدٍ آخَر، ليُعبِّر من خلاله عن وِلادة الفجر الجديد. إذ وَصَلَ في طريقه وهو يتابِع ما يحدث إلى (الرمليَّة)، ليجد «**مريم جالسةً تحت ظِلِّ السِّدرة، وكان يقف إلى يمينها منصور وإلى يسارها سعيدان... وكان على وجهها، يغطّ في تعبٍ عميقٍ، وجعُ امرأة تتهيَّأ لطَلْقِ الوِلادة**».[1] ها هي تي (مريم)، إذن، تحت ظِلِّ «سِدرة المنتهى»، منتهى هذه التجربة وحصيلتها. على يمينها ويسارها (منصور) و(سعيدان)، اللذان مثَّلا- كما مرَّ- شخصيَّتَي ثوريِّين لا تحجبهما غيماتُ النصوص الرصاصيَّة؛

[1] م.ن.

إذ كان سعيدان- على سبيل المثال- ينعت (سهلًا): بالإصلاحيّ الواهم، والرجعيّ، الذي لم يَخدِم نفسه ولا غيره.[١] على حين كان (منصور)، بالرُّغم من كلِّ شيء، يتحسَّس «**وميضًا واعدًا يلوِّح من البُعد القصيّ.**»[٢] فها هما ذان وقد حَمِدا سُراهما، وتضحياتهما، وجَنَيا ما كان يومِض إليه الكاتب بسعيهما الواقعي، البعيد عن تُـرَّهات الأوهام، إلى التطوير، لا إلى الإصلاح والترميم. وها هي تي (مريم) تُؤْذِن بالوِلادة، ولكنها وِلادة لا تتحقَّق إلّا بهزِّ جِذع النخلة لتساقط عليها رُطَـبًا جَنِيًّا. وهنا يتَّضح لنا البُعد الرمزيّ وراء اسم مريم في النصّ، بما يحمله هذا الاسم من رمزيَّةٍ وتناصٍّ مع قِصَّة (مريم، عليها السلام) في ﴿**القرآن الكريم**﴾. وماذا يمكن أن تُنجِب مريم، بعد هذا المخاض الطويل القاسي والحزين، سِوى مسيحٍ مخلِّص، وكلمةٍ

---

[١] انظر: م.ن، ٢٠٤.

[٢] انظر: م.ن، ٢٠٥.

تكونُ البدءَ، تُبْرِئ الأكمهَ والأبرصَ وتُحيي الموتَى، بإذن الله.[١]

ولقد يَصْدُقُ على الكاتب في توظيفه لتلك اللغة الشِّعريَّة الرامزة ما قاله (سعيدان) لـ(سهل الجَبليّ): إن نصَّه لا يَخدِم سِوى أوهامه، كما يَصْدُق عليه ما حَدَث لـ(سهلٍ) من تحوُّل نصِّه إلى غَمامةٍ تحجبه عن الواقع. ذلك أن نصَّ «**الغيمة الرصاصيَّة**» هو التجسُّد الفِعليّ، على المستوى الأدبيّ، لغيمة سهلٍ الرصاصيَّة، على المستوى الحكائيّ، من حيث أَلْزَمَ الكاتبُ نفسَه- وبحُكم تجربته الشِّعريَّة- أن يكتب روايةً في شكل نصٍّ شِعريّ. وهو ما جعل الدارس

[١] إشارات (تناصِّيَّة مجازيَّة)، يُحيل بها الدارس إلى قوله تعالى: ﴿ورَسُولًا إِلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ، أَنِّي قَدْ جِئْتُكُم بِآيَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ، أَنِّي أَخْلُقُ لَكُم مِّنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ، فَأَنفُخُ فِيهِ، فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِ الله، وأُبْرِئُ الأكْمَهَ والأَبْرَصَ، وأُحْيِـيْ المَوْتَى، بِإِذْنِ الله، وأُنَبِّئُكُم بِمَا تَأْكُلُونَ، ومَا تَدَّخِرُونَ في بُيُوتِكُمْ، إِنَّ في ذَلِكَ لآيَةً لَّكُمْ إِنْ كُنتُم مُّؤْمِنِينَ.﴾ (سورة آل عمران، آية ٤٩).

يرى في مثل هذا النمط من الكتابة جنسًا أدبيًّا يختلف عن الشِّعر والسَّرد، اختار أن يسمِّيه: «قصيدة-رواية». ولا سبيل لتلقِّي نصٍّ كهذا إلّا باستعمالك الأدوات القرائيَّة الشِّعريَّة، مثلما تفعل لقراءة القصيدة، وبخاصَّة الحديثة.

ولقد كان ذلك المعترك الذي حَدَثَ في (وادي الينابيع) فرصةً مواتيةً لـ(حمدان)، [الغازي الرأسماليّ]، كي يهجم على الوادي بعُمَّال شركته، قائلًا لهم: «**ما زالت الجمعيَّات تحتجز المياه في أعالي الوادي، وقد هدَّد ذلك مزارعنا وشركتنا بالموت، وليس أمامنا إلّا دخول الوادي لنحصل على حصّتنا من الماء، وقادهم باتجاه مدخل الوادي.**»[1] وبذا فإن الانقسام الداخلي والتناحر الأهلي قد مكَّنا الغزو الخارجي- الذي كان عاملًا في حدوث ذلك الانقسام- من اهتبال فرصته لتحقيق مآربه المرتقبة.

[1] **الغيمة الرصاصيَّة**، ٢٤٦.

ولقد حاول (حمدان) أيضًا استدراج الرُّعاة والحُـرَّاس والموالي إلى دخول المعركة وحَمْل السلاح معه، واعِدًا إيَّاهم بالتحرير بعد أن تضع المعركة أوزارها وينجلي غبارها. وكذا يفعل الغازي الأجنبي بالشُّعوب المغلوبة على أمرها، مستغلًّا ضعفها وخيبة آمالها وما وقع عليها من ظُلم حُكَّامها. غير أن رَجُلًا مُسِنًّا من الرُّعاة والحُـرَّاس والموالي، يمثِّل حِكمة الشُّعوب، تصدَّى لحمدان، قائلًا: «**وماذا سنفعل بهذه الحُـرِّيَّة، وقد قطعنا أعمارنا في هذا الوادي، وخرجنا منه كما ترى، لا أرض ولا أهل ولا قطعان.**»[1] كأن لسان حاله- بل لسان (سهل الجَبليّ) من قبله- قول (المتنبِّي)[2]:

بِمَ التَعَلُّلُ، لا أَهلٌ، وَلا وَطَنُ، وَلا نَديمٌ، ولا كَأسٌ، ولا سَكَنُ؟

---

[1] م.ن، ٢٤٦.

[2] (د.ت)، **شرح ديوان المتنبِّي**، وضعه: عبدالرحمٰن البرقوقي (بيروت: دار الكتاب العربي)، ٤: ٣٦٣- ٣٦٦.

أُريدُ مِن زَمَني ذا أَنْ يُبَلِّغَني ... ما لَيسَ يَبلُغُهُ مِن نَفسِهِ الزَمَنُ
لا تَلْقَ دَهرَكَ إِلَّا غَيرَ مُكترِثٍ ... فَما ما دامَ يَصحَبُ فيهِ رُوْحَكَ البَدَنُ
يَدومُ سُرورٌ ما سُرِرْتَ بِهِ ... ولا يَرُدُّ عَلَيكَ الفائِتَ الحَزَنُ مِمَّا
أَضَرَّ بِأَهلِ العِشْقِ أَنَّهُمُ ... هَوَوْا وما عَرَفُوا الدُّنيا وما فَطِنُوا تَفْنَى
عُيونُهُمُ دَمعًا وأَنفُسُهُمْ ... في إِثْرِ كُلِّ قَبيحٍ وَجْهُهُ حَسَنُ يا مَن
نُعِيْتُ عَلى بُعدٍ بِمَجلِسِهِ ... كُلٌّ بِما زَعَمَ النَّاعونَ مُرتَهَنُ كَمْ قَدَ
قُتِلْتُ وكَمْ قَد مُتُّ عِندَكُمُ ... ثُمَّ انْتَفَضْتُ فَزالَ القَبرُ والكَفَنُ قَد كانَ
شاهَدَ دَفني قَبلَ قَولِهِمِ ... جَماعَةٌ ثُمَّ ماتوا قَبلَ مَن دَفَنُوا ما كُلُّ
ما يَتَمَنَّى المَرءُ يُدرِكُهُ ... تَجري الرِّياحُ بِما لا تَشتَهي السُّفُنُ!

لكأنّ أصداء نصِّ المتنبّي هذا، الذي يرسم معاناة المتنبِّي في زمنه، ومع أهل زمنه، هي الخلفيَّة الذِّهنيَّة والوجدانيَّة التي تشكَّلت على غرارها شخصيَّة (سهل الجَبليّ)، ومعاناته في زمنه، ومع أهل (وادي الينابيع)، حُكَّامًا ومحكومين، الناعين موته وهو حيٌّ، الشاهدين دفنَه وهو شاهدُ فنائهم الأخير. فأجاب (حمدانُ) الرجلَ المسنَّ: «**أراضيكم في سواعدكم، وستعملون في شركتي بأجور مجزية. ردَّ عليه**

الرَّجُل المُسِنّ: لن يُخدَع الرُّعاةُ والحُرَّاسُ من نَصٍّ مرَّتين! فافترَقوا عنه وغادَروا باتِّجاه الصحراء.»[1]

هكذا أراد (حمدان) أن يُحوِّل هؤلاء المسحوقين إلى أُجَراء لديه ومرتزقة، غير أن الحِكمة الإيمانيَّة لم تَرْضَ أن تُلدَغ من جُحْرٍ مرَّتين: جُحْرٍ داخليٍّ وآخَر خارجيّ. تلك هي حِكمة الرَّجُل المُسِنّ، ولكن آخَرين لا بُدَّ أنْ يدفعهم الأمل للاستجابة لمثل دعوة حمدان تلك.

وينطلق شبَح (سهل الجَبليّ)/ قَلَم الراوي، لاستقراء الأحداث وتمخُّضاتها. إذ ترك (مريم) خلفه، تعالِج ساعات طَلْقِها العصيَّة. وكان يشاهِد الأحداث، إلّا أنه دَهِشَ لأن المحاربين لا يأبهون لوجوده، وكأنهم لا يرونه؛ لأنه غير موجود، فقد مات- كما مرَّ- في حسبانهم، وما

[1] الغيمة الرصاصيَّة، م.ن.

أيقظه مجازًا سِوى قَلَم الراوي، حين قرَّر أن يبدأ في كتابة الراوية ليُرِيَ (سهلًا) مخاضات الأحداث ومآلات الأمور.

أ هو ميِّت؟ أم هو حيّ؟

هو ميِّتٌ في اعتقاد أهل الوادي، لكنه حيٌّ في اعتقاد نفسه، متمسِّك بالحياة.

يمرُّ سهل، وهو في طريق رحيله عن تلك القرية الظالم أهلها، بقَبْرِهِ، الذي كان رأى من فوق غمامته الرصاصيَّة أهل الوادي يدفنونه فيه. ليجد جسده هناك مسجًّى، ويجد كيس أوراقه وكِسَر الجِرار الصغيرة. يجد جسدَه الآدميَّ وجسدَ تراثه معه. فلم يثنه ما حَدَث ويحدث، ولا ما يُشاع عن فنائه وانتهاء شأنه، من أنْ يحتمل جثَّته وكيس تراثه فوق ظهره، ويمضي.

وجاءت بِضْعَةٌ منه، كانت زوْجَه قبل أن تصبح زَوْجَ عدوِّه (حمدان)، تستحثُّه على الهرب حتى لا يقتلوه. فضَمَّ عنها آخرَ صورةٍ لعلاقةٍ قديمة، وعُمْرٍ مضَى وانقضَى، بخيره

وشَرِّه، وعينين لا تُمسكان في حدقتيهما سِوى الليل، فما عاد بينه وبينها إلّا كمصافحةٍ بين كائنين بلا مستقبل.[1] فلقد خانت النصَّ والناصَّ مع الخائنين. وأنجبتْ أطفالًا كثيرين، من كلِّ أشأم كأحمر عاد، كما تُنجِب أُنثى الحرب، بحسب معلَّقة (زُهير بن أبي سُلمَى)[2]:

وما الحَربُ إِلَّا ما عَلِمتُمْ وَذُقتُمُ ... وما هُوَ عَنها بالحَديثِ المُرَجَّمِ

متَى تَبعَثوها تَبعَثوها ذَميمَةً ... وتَضْرَ إِذا ضَرَّيتُموها فَتَضرَمِ

فَتَعرُكُّمُ عَرْكَ الرَّحى بِثِفالِها ... وَتَلقَحْ كِشافًا ثُمَّ تَحمِلْ فَتُتْئِمِ

فَتُنتجْ لَكُمْ غِلمانَ أَشأَمَ كُلُّهُمْ ... كَأَحمَرِ عادٍ ثُمَّ تُرضِعْ فَتَفْطِمِ

فَتُغلِلْ لَكُمْ ما لا تُغِلّ لأَهلِها ... قُرًى بالعِراقِ مِن قَفِيْزٍ ودِرْهَمِ

---

[1] انظر: م.ن، ٢٤٧.

[2] الشَّنْتَمَري، الأعلم يوسف بن سليمان بن عيسى، (١٩٨٣)، **أشعار الشعراء الستَّة الجاهليِّين**، (رواية الأصمعي)، تح. لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة (بيروت: دار الآفاق الجديدة)، ٢٨٣- ٢٨٤. وفيه: «فَتَعرُكُكُم».

ويغادر (سهل الجَبليّ) مسرح التجربة في (وادي الينابيع) كما هو واقعها. ولكنه ما بَرِحَ يحمل على ظهره أوراقها وتراثها، متطلِّعًا إلى أن يبني واقعًا آخَر بديلًا من خلال النصّ؛ واقعًا ينتهي فيه طَلْق (مريم) إلى طفلٍ مسيحٍ، يُعيد النصوص إلى نصوصها.

وبعد يومين- قال الراوي- لَحِق بسهلٍ (ابنُ عيدان)، يحمل على ناقته البيضاء كِتاب السِّجلّات. «**كان شكٌّ قارسٌ** [يقول سهلٌ، في آخِر فقرات «الغيمة الرصاصيَّة»] **يُثقلني من أن يُصبح (كِتاب السِّجلّات) بديلًا لقِصَّة عَزَّة، غير أنه الآن ينغرِز في قلبي كاليقين، وغذذتُ السير أقطع الصحراء باتّجاه الشرق البعيد.**»[١]

لقد لحق بالبطل التاريخُ، بكلّ سِجِلّاته، فلا مناص له منه، وهذا ما كان يقلق سهلًا وهو يغِذّ السير ويقطع

[١] **الغيمة الرصاصيَّة**، م.ن.

الصحراء باتِّجاه فجرٍ بعيد. لقد كان يمضي إلى مستقبلٍ آخَر مشرق، ساعيًا إلى كتابة نصٍّ جديدٍ، لا يحجبه في السحاب، ولا يحتجزه في المغارات، ولا يُلقيه إلى التَّهلكة. لا يريد أن يُلدَغ من نصٍّ مرَّتين، فيضيع بين لدغتَين، لدغةِ الماضي والتاريخ (كِتاب السِّجِلّات)، ولدغة الحُلم والمثاليّ (قِصَّة عَزَّة).

كان يُثقل (سهلًا) ويعطِّل مشروعه تصوُّر أن يُصبح كتاب السِّجِلّات التاريخيَّة بديلًا لقِصَّة (عَزَّة) الحُلميَّة، التي حجبتْه غيمتُها عن الواقع المُعاش، فجعلتْه صعبًا لا يُطال، بل حجبتْ حياته عن الحياة.. ذلك ما كان منه يحيد، فأدركه به (ابنُ عيدان) ليثقل صبحه بشكٍّ كاليقين. إذ إن كلا النصَّين- كتاب السِّجِلّات (التاريخ)، وقِصَّة عَزَّة (ربما الأدب، بتنبُّؤاته وأحلامه المثاليَّة)- ضَلال في ضَلال، ولا مَنجاة منه إلّا بإغذاذ السير، بلا تلكُّؤ ولا توقُّف، وقطع

الصحراء، في اتِّجاهٍ واحدٍ، هو: «الشرق البعيد»/ النصّ الجديد.

هذا، إذن، هو نصّ «**الغيمة الرصاصيَّة**»: (القصيدة-الرواية)، كما أراد له الكاتب أن يكون. قِصَّة لا تقصّ شيئًا، ورواية لا تروي رواية، وإنما هو نصّ يوحي، ويرمز، متَّكئًا على طاقة اللغة والخيال، ومَقْدرة القِراءة على افتضاض نصِّها، هي، من خلال إشارات النصّ المدوَّن. وتلك هي طبيعة (القصيدة-الرواية)؛ فهي روحُ قصيدةٍ- بكلّ ما تعنيه الكلمة من معنى- تُصاغ في هيكلٍ روائيّ. وبما أن ذلك كذلك، فإن أيَّ قراءة تُقْدِم على مقاربة النصّ على أنه رواية ستجد نفسها في متاهةٍ نصوصيَّةٍ وأجناسيَّةٍ، وتجد أدواتها قد كلَّت وعميت؛ من حيث إنها تدخل إلى النصّ من غير بوّابته، وتستخدم المفاتيح القرائيَّة لجنسٍ أدبيٍّ، هو الرواية، في جنسٍ أدبيٍّ مختلف، هو: (القصيدة-الرواية).

وكما هو الشأن في قراءة النصوص الشِّعريَّة لا يمكن أن تكون القراءة هنا قراءةً نهائيَّةً، ولا دِلالةُ النصّ دِلالةً حقيقيَّةً، وإنما هما قراءة ودِلالة تدوران في فَلَك الاحتمال، يحمِّلهما كلُّ قارئٍ بما تُوحي إليه به الإشارات، لا بما تقوله على سبيل الحكاية والرواية والسرد. بيد أن القارئ، مهما كانت مقدرته على القراءة، سيَحُول بينه وبين مفاتيح النصّ عدمُ وعيه بطبيعته النوعيَّة، حين يسلِّم بدعوَى الكاتب إذ يضع على غلاف العمل مصطلح «**رواية**». ذلك أن وعي الكاتب نفسه هو أُسُّ الإشكال في ماهيَّة مثل هذا النصّ؛ حيث يُخيَّل إليه أنه يُنجز نصًّا روائيًّا، فيما هو يكتب ملحمةً شِعريَّة، فكريَّة نقديَّة.

نتائج

لقد كان أولئك الشعراء الذين خَطَوا خطواتهم نحو كتابة الرواية- كما حلَّلنا أعمالهم في هذا الفصل وسابقَيه- ينطلقون من رغبة صادقة في إنجاز أعمال وَفق الشروط الروائيَّة، وكانت لهم إلى ذلك حاجاتهم النفسيَّة والاجتماعيَّة لتوسُّل قناةٍ جديدةٍ للتعبير، أكثر استيعابًا لهموم الراهن وقضايا العصر من قصيدة شِعر. غير أنهم، وهم يُخْلِصون أنفسهم من أجل هذا الهدف- في نزعةٍ إنسانيَّةٍ يراود حُلمُ الرواية مخيِّلتها ووجدانها- كانوا يحملون هاجس الشاعر النجم، الذي له «**الصَّدْرُ دونَ العالمينَ أو القَبْرُ**»**!** ولقد عبّر عن هذا الهاجس، من طَرْفٍ خَفِيٍّ، أحد الشعراء الروائيِّين- وإنْ لم تتوافر في نصوصه شروط هذا البحث الأجناسي المحدَّدة- وهو الشاعر (غازي القصيبي)[1]، حينما قال على لسان

[1] (١٩٩٦)، **العصفوريَّة**، (بيروت: دار الساقي)، ٢٢، ٣٦.

(البروفسور) بطل «**العصفوريَّة**»: «**كلّ أديبٍ يشعر أنه بحاجةٍ إلى كتابة رواية.**» أو قوله في حِوار البروفسور مع (أحمد شوقي)، في (باريس):

> **«التفتُّ فإذا بي أمام أحمد شوقي بك، أمير الشعراء. قلتُ له «برنس شوقي! ماذا تفعل هنا؟ لا تقل لي إنك تكتب رواية! رجاءً لا تقل لي إنك تكتب رواية!» قال: «هل تعتقد أن أمير الشعراء يعجز عن كتابة رواية؟» قلتُ: «لا، والله!، يا برنس. هي الرواية شغلانة؟ قدّها وقدود».»**

لقد أراد أمراء الكلام- بوعيٍ أو بلا وعي- أن يُثبِتوا أن الرواية ليست بـ«**شغلانة**» عند الشاعر الفحل، وأنه «**قدّها وقدود!**»؛ مثلما لم تكن (المسرحيَّة) من قبل أو (الملحمة) بمستعصيةٍ على الشعراء، فما الرواية إلّا بضاعتهم رُدَّت إليهم!

وهذه النزعة الشاعريَّة الذاتيَّة كانت وراء تميُّز نصوص هؤلاء الشعراء بالذاتيَّة الواضحة، فيما هم يكتبون نصوصًا تُفترض فيها الموضوعيَّة. يتبدَّى ذلك، أوّلًا، في أن لغة السَّرد لديهم تعتمد على ضمير المتكلِّم، وهو ما رأيناه في «**الغيمة الرصاصيَّة**». ومن ثَمَّ تأتي سرديَّة نصوصهم أشبه ما تكون بالسِّيَر الذاتيَّة- إنْ لم تكن كذلك بالفعل- المغرقة في ذاتيَّتها. في حين لو قورنتْ كتاباتهم بروايات مجايليهم من الناحية الفنِّيَّة، لتبيَّن أن هؤلاء الأخيرين لا يعتمدون في سردهم على ضمير المتكلِّم، وإنْ بَدَتْ أعمال بعضهم ضروبًا من سِيَر ذاتيَّة، تتوسَّل الشكل الروائي لبثِّ خطابٍ سياسيٍّ اجتماعيّ. وتلك (السِّيَر) المغرِقة في ذاتيَّتها، التي يعتمدها هؤلاء الشعراء، تجعل تعاملهم بضمائر المتكلِّمين يراوح بين ضمير

المتكلِّم الشِّعريّ الغنائيّ وضمير المتكلِّم المطابق للمؤلِّف وسيرته، أي أنه يبدو أشبه بتعامل الشاعر الملحميّ القديم.[1]

فماذا كان منتوج تلك الحساسيَّة الجديدة للشِّعريَّة الروائيَّة، حسب ما تجلَّت في نماذج هذه القراءات؟

كان أن تمخَّضتْ عن نصوص ظاهرها الرواية وباطنها الشِّعر. أي أنها مثَّلت أوبةً متأخِّرة إلى ما يشبه (الملحمة الشِّعريَّة)، مع فارقين رئيسين:

١) شكليّ، يتعلَّق بتجرُّد (القصيدة-الرواية) غالبًا من شكلانيَّة الشِّعر، من حيث الموسيقَى الخارجيَّة، من أوزان وقواف. فيما عدا الشواهد والتضمينات،

[1] ويُنظر: ويليك، رينيه؛ أوستين وارين، (١٩٨٧)، **نظريَّة الأدب**، تر. محيي الدِّين صبحي، مر. حسام الدِّين الخطيب (بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدراسات والنشر)، ٢٢٥.

وبعض الظواهر الأسلوبيَّة العامَّة التي نجد فيها إيقاع الشِّعر التفعيليّ.

٢) تركيبيّ فنِّيّ، يتعلَّق بتقصير (القصيدة-الرواية) عن ذلك البناء القصصيّ الملحميّ، أو النسيج السرديّ الروائيّ، واستنادها على بنية حكائيَّة، تُشحن باستطرادات الخواطر المحلِّقة في فضاءات الشِّعريَّة، أو التعقيدات السَّرديَّة، والاتِّكاء على اللغة الترميزيَّة، وتَشْظِيَة الأحداث. ما يجعل النصَّ يبدو حاملًا من الشِّعريَّة المكثَّفة أكثر مما يحمل من السَّرديَّة الروائيَّة. ومن هناك استنبتَ هؤلاء الكُتَّابُ الشعراءُ- من حيث شعروا أو لم يشعروا- جنسًا مفارِقًا، مختلفًا عن الملحمة الشِّعريَّة وعن حفيدتها الرواية معًا، هو هذا الجنس الذي نسمِّيه: (القصيدة-الرواية).

وبهذا، فإذا كانت الرواية قد جاءت في العصر الحديث وريثة الملحمة الشِّعريَّة- التي كانت هي «القصيدة–الرواية»، في صيغتها العتيقة- فإن (القصيدة–الرواية) اليوم، في صيغتها الجديدة، تأتي بمثابة ارتدادٍ إلى نوعٍ من جنسٍ أدبيٍّ مهجور، هو الملحمة. غير أن (القصيدة–الرواية) الجديدة، تتخلَّص من حِدَّة الحضور ذي الوجود الكامل لكلا الجنسين- الشِّعريّ والروائيّ- كي تُنشئ نمطًا جديدًا من التماهي بينهما، وإنْ كانت كفَّة الشِّعريّ فيها تميل إلى الرُّجحان. وهذا ما يدعو الدارس إلى تسمية النص بـ(قصيدة–رواية) لا بـ(رواية–قصيدة).

وحينما نستعمل هذا المصطلح (القصيدة–الرواية) فإننا ننفي عن هذا النوع شِعريَّته وروائيَّته، في آن. لنقيم له هويَّة في منطقةٍ وسطَى بين عالم الشِّعر وعالم الرواية. ولكي لا يتكرَّر هنا المأزق الجَدليّ الصاحب المصاحب لمصطلح (قصيدة النثر)، فإنه يجب أنْ يُفهم أنّ (القصيدة–الرواية)

غير (قصيدة الشِّعر)، مثلما كان ينبغي أن يُفهم من قبل أن (قصيدة النثر) نوعٌ مختلفٌ عن (قصيدة الشِّعر)؛ إذ هي لا بشِعرٍ خالص ولا نثرٍ خالص.

مصادر الكِتاب ومراجعه

أوَّلاً- بالعربيَّة

الآلوسي، محمود شكري (١٢٧٣- ١٣٤٢هـ= ١٨٥٧- ١٩٢٤).

(١٩٢٤). **بلوغ الأَرَب في معرفة أحوال العرب**. عناية: محمَّد بهجة الأثري (مصر: المطبعة الرحمانيَّة).

الأحمد، سامي سعيد.

(١٩٨٤). **ملحمة كَلكَامش**. (بيروت: دار الجيل؛ بغداد: دار التربية).

الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة (-٢١٥هـ= ٨٣٠م).

(١٩٧٠). **كتاب القوافي**. تحقيق: عِزَّة حسن (دمشق: وزارة الثقافة).

أراغون، لويس (١٨٩٧- ١٩٨٢).

(١٩٨١). **مجنون إلسا**. ترجمة: سامي الجندي (بيروت: دار الكلمة للنشر).

الأزهري، أبو منصور محمَّد بن أحمد (-٣٧٠هـ= ٩٨٠م).

(١٩٦٤- ١٩٧٥). **تهذيب اللغة**. (ج١١): تحقيق: محمَّد أبي الفضل إبراهيم، مراجعة: علي محمَّد البجاوي (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة).

إسبر، فُرات.

(٢٠٠٩). **زهرة الجبال العارية**. (دمشق: بدايات).

الأعشى، ميمون بن قيس، (- ٦٢٩م).

(١٩٥٠). **ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس**. شرح: محمَّد محمَّد حسين (مصر: المطبعة النموذجيَّة).

باث، أوكتافيو (١٩١٤- ١٩٩٨).

(الاثنين ٢٨ جمادَى الأولى ١٤٢٤هـ= ٢٨ يوليو ٢٠٠٣م). *حِوار*. (جريدة «عكاظ»، السعوديَّة).

بارث، رولان (١٩١٥- ١٩٨٠).

(١٩٩٣). **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**. ترجمة: منذر العياشي (جازان: نادي جازان الأدبي).

باشلار، جاستون (١٨٨٤- ١٩٦٢).

- (١٩٩٦). **تكوبن العقل العِلْمي: مساهمة في التحليل النفساني للمعرفة الموضوعيَّة**. ترجمة: خليل أحمد خليل (بيروت: المؤسَّسة الجامعيَّة للدراسات والنشر).
- (١٩٨٠). **جماليَّات المكان**. ترجمة: غالب هلسا (بغداد: دار الحريَّة).

البخاري، محمَّد بن إسماعيل الجعفي (١٩٤- ٢٥٦هـ= ٨١٠-٨٧٠م).

(١٩٨١). **صحيح البخاري**. ضبط وتعليق: مصطفى ديب البُغا (دمشق، بيروت: دار القلم).

برنار، سوزان.

(١٩٩٣). **قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا**. ترجمة: زهير مجيد مغامس؛ مراجعة: علي جواد الطاهر (بغداد: دار المأمون).

البغدادي، عبدالقادر بن عمر (-١٠٩٣هـ= ١٦٨٢م).

(١٩٧٩). **خزانة الأدب ولُبّ لُباب لسان العرب**. تحقيق: عبدالسلام محمَّد هارون (مصر: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب).

بكّار، يوسف.

(١٩٧١). **اتّجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري**. (القاهرة: دار المعارف).

بوث، وين (١٩٢١- ٢٠٠٥).

(١٩٩٤). **بلاغة الفنّ القصصيّ**. ترجمة: أحمد عردات وعلي الغامدي (الرياض: مطابع جامعة الملك سعود).

بيومي، محمَّد أحمد.

(١٩٨١). **علم اجتماع القِيَم**. (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعيَّة).

أبو تـمَّام، حبيب بن أوس الطائي (-٢٣١هـ= ٨٦٤م).

(١٩٧٦). **ديوان أبي تـمَّام بشرح الخطيب التبريزي**. تحقيق: محمَّد عبده عَزَّام (القاهرة: دار المعارف).

تودوروف، تزفيتان.

(١٩٩٠). **الشِّعريَّة**. ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة (الدار البيضاء: دار توبقال).

الجاحظ، أبو عثمان عَمْرو بن بحر بن محبوب (-٢٥٥هـ= ٨٦٨م).

(١٩٧٥). **البيان والتبيين**. تحقيق: عبد السلام محمَّد هارون (القاهرة: مكتبة الخانجي).

الجعدي، النابغة (- نحو٥٠هـ= ٦٧٠م).

(١٩٦٤). **شِعر النابغة الجعدي**. تحقيق: عبدالعزيز رباح (دمشق: المكتب الإسلامي).

الجوهري، إسماعيل بن حمّاد (-٣٩٣هـ= ١٠٠٣م).

(١٩٨٤). **الصِّحاح: (تاج اللغة وصِحاح العربيَّة)**. تحقيق: أحمد عبدالغفور عطّار (بيروت: دار العلم للملايين).

جينيت، جيرار.

(١٩٨٦). **مقدّمة للنصوص العظيمة** (ضِمن العمل الجماعي: «**نظريَّة الأجناس**»). (سوي: سلسلة «بوان»).

الحاج، أُنسي.

(١٩٩٤). **الوليمة**. (لندن: رياض الريس).

ابن خلّكان، أحمد بن محمَّد بن أبي بكر (-٦٨١هـ= ١٢٨٢م).

(١٩٧٢). **وفيّات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**. تحقيق: إحسان عبّاس (بيروت: دار صادر).

خليل، إبراهيم. (= هُدى).

الدخيل، وفيقة بنت عبدالمحسن بن عبدالله.

(١٤١٠هـ= ١٩٩٠م). **شِعْر الكُتَّاب في القرن الرابع الهجري**، (مخطوطة رسالة دكتوراه). (الرياض: جامعة الملك سعود، كليَّة الآداب، قسم اللغة العربيَّة).

درويش، محمود.

- (٢٠٠٨). **أثر الفراشة**. (بيروت: رياض الريّس).
- (١٩٩٣). **أرى ما أريد**. (بيروت: دار العودة).
- (٢٠٠٥). **كزهر اللَّوز أو أبعد**. (بيروت: رياض الريّس).

ابن دُرَيْد، أبو بكر محمَّد بن الحسن (-٣٢١هـ= ٩٣٣م).

(١٩٨٧). **كتاب جمهرة اللُّغة**. تحقيق: رمزي منير بعلبكي (بيروت: دار العلم للملايين).

الدميني ، علي.

- (٢٠٠٥). **أيـَّام في القاهرة وليالٍ أخرى**. (بيروت: دار الكنوز الأدبيَّة).

- (١٩٩٩). **بياض الأزمنة**. (بيروت: دار الكنوز الأدبيَّة).

- (١٩٨٧). **رياح المواقع**. (؟: ؟).

- (١٩٩٨). **الغيمة الرصاصيَّة**. (بيروت: دار الكنوز الأدبيَّة).

- (الخميس ٤ شعبان ١٤٣٤هـ= ١٣ يونيو ٢٠١٣م). «*القِصَّة القصيرة جدًّا (ق.ق.ج)*». («المجلَّة الثقافيَّة»، (جريدة «الجزيرة»)، العدد ٤١٠، ص٨).

أبو دهمان، أحمد.

(٢٠٠١). **الحِزام**. (بيروت: دار الساقي).

الدَّينَوري، أبو حنيفية أحمد بن داوُد (-٢٨٢هـ= ٨٩٥م).

(١٩٧٤). **كتاب النبات**. تحقيق: برنهارد لفين (فيسبادن- ألمانيا: فرانز شتاينر).

ديورانت، وِل وايريْل (١٨٨٥- ١٩٨١).

(١٩٧١). **قِصَّة الحضارة- الشرق الأدنى** (ج٢م١). ترجمة: محمَّد بدران (بيروت: دار الجيل).

الراغب الأصبهاني، أبو القاسم الحسين بن محمَّد (-٥٠٣هـ= ١١٠٩م).

(١٩٦١). **محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء.** (بيروت: دار مكتبة الحياة).

ابن أبي ربيعة، عمر (-٩٣هـ= ٧١٢م).

(١٩٩٢). **ديوان عمر بن أبي ربيعة.** عناية: فايز محمَّد (بيروت: دار الكتاب العربي).

ابن رشيق، الحسن بن علي القيرواني الأزدي (-٤٦٣هـ= ١٠٧١م).

(١٩٧٢). **العُمْدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده.** تحقيق: محمَّد محيي الدِّين عبدالحميد (بيروت: دار الجيل).

الرويلي، ميجان؛ سعد البازعي.

(١٩٩٥). **دليل الناقد الأدبي**. (الرياض: العبيكان).

الزباير، نجاة.

- (٢٠٠٧). **أقبض قدم الرِّيح**. (مراكش: دار وليلي).
- (٢٠٠٩). **قصائد في ألياف الماء**. (مراكش: دار وليلي).

الزبيدي، محمَّد مرتضى (-١٢٠٥هـ= ١٧٩٠م).

(٢٠٠٠). **تاج العروس من جواهر القاموس**. تحقيق: عبدالستَّار أحمد فرَّاج، وآخرِين (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب).

الزِّرِكْلِي، خيرالدِّين (-١٣٩٦هـ= ١٩٧٦م).

(١٩٨٤). **الأعلام**. (بيروت: دار العلم للملايين).

الزلباني، محمَّد محمَّد.

(١٩٧٢- ١٩٧٣). **القِيَم الاجتماعيَّة: مدخلًا للدراسات الأنثروبولوجيَّة والاجتماعيَّة**، الكتاب الأول: الخلفيَّة النظريَّة للقِيَم. (القاهرة: مطبعة الاستقلال الكبرى).

الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عُمَر (-٥٣٨هـ= ١١٤٤م).

- (١٩٨٢). **أساس البلاغة**. تحقيق: عبدالرحيم محمود (بيروت: دار المعرفة).

- (١٩٨٧). **المستقصى في أمثال العرب**. (بيروت: دار الكتب العلميَّة).

السديري، محمَّد بن أحمد بن محمَّد.

(١٩٨٤). **ديوان محمَّد بن أحمد بن محمَّد السديري**. (؟: ؟).

سفر، فؤاد؛ محمَّد علي مصطفى.

(١٩٧٤). **الحَضْر (مدينة الشمس)**. (العراق: مديريَّة الآثار العامَّة- وزارة الإعلام).

ابن سيده، علي بن إسماعيل (٣٩٨- ٤٥٨هـ= ١٠٠٧- ١٠٦٦م).

(١٩٧١). **المحكم والمحيط الأعظم**. تحقيق: إبراهيم الإبياري. (القاهرة: مصطفى البابي الحلبي).

سيدو، أمين سليمان؛ محمَّد بن عبد الرزاق القشعمي.

(٢٠٠١). **موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث: نصوص مختارة ودراسات (تراجم الكُتّاب)**. (الرياض: المفردات).

الشايب، أحمد.

(١٩٩٠). **الأسلوب: دراسة بلاغـيَّة تحليلـيَّة لأصول الأساليب الأدبـيَّة**. (مصر: مكتبة النهضة).

شحاتة، حمزة (١٩١٠- ١٩٧٢).

- (١٩٨٨). **ديوان حمزة شحاتة**. (الطبعة الأولى: ؟).
- (١٩٨١). **الرجولة عماد الخُلق الفاضل**. (جُدَّة: تهامة).

شربل، موريس.

(١٩٨٦). **التطوُّر المعرفي عند جان بياجيه**. (بيروت: المؤسَّسة الجامعيَّة للدراسات والنشر والتوزيع).

الشَّنْتَمَري، الأعلم يوسف بن سليمان بن عيسى (-٤٧٦هـ= ١٠٨٤م).

(١٩٨٣). **أشعار الشعراء الستَّة الجاهليِّين**، (رواية الأصمعي). تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة (بيروت: دار الآفاق الجديدة).

شولز، روبرت.

(١٩٨٤). **البنيويَّة في الأدب**. ترجمة: حنّا عبود (دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب).

شيفير، جان ماري.

(د.ت). **ما الجنس الأدبي؟** ترجمة: غسّان السيِّد (دمشق: اتّحاد الكتاب العرب).

الصاحب، إسماعيل بن عبَّاد (-٣٨٥هـ= ٩٩٥م).

(١٩٧٥). **المحيط في اللُّغة**. تحقيق: محمَّد حسن آل ياسين (بغداد: مطبعة المعارف).

الصباح، سُعاد.

(١٩٨٦، ١٩٨٩). **فتافيت امرأة (شِعر)**. (القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب).

الصَّغاني، الحسن بن محمَّد (-٦٥٠هـ= ١٢٥٢م).

(١٩٧٨). **العُباب الزاخر واللُّباب الفاخر**. تحقيق: فِير محمَّد حسن (بغداد: المجمع العلمي العراقي).

ابن أبي الصَّلْت، أُميَّة.

- (١٩٩٨). **ديوان أُميَّة بن أبي الصَّلْت**. عناية: سجيع جميل الجبيلي (بيروت: دار صادر).
- (١٩٨٠). **شرح ديوان أُميَّة بن أبي الصَّلْت**. شرح: سيف الدِّين الكاتب وأحمد عصام الكاتب (بيروت: دار مكتبة الحياة).

الصوفي، أبو الحسين عبدالرحمٰن بن عمر الرازي (-٣٧٦هـ= ٩٨٦م).

(١٩٥٤). **كتاب صور الكواكب الثمانية والأربعين**. (حيدر آباد الدكن: دائرة المعارف العثمانيَّة).

ضياء، عزيز (١٩١٤- ١٩٩٧).

(١٩٧٧). **حمزة شحاتة: قمَّة عُرفت ولم تُكتشف**. (الرياض: دار الرفاعي).

الطبري، أبو جعفر محمَّد بن جرير (٢٢٤- ٣١٠هـ= ٨٣٨- ٩٢٢م).

(د.ت). **تاريخ الطبري (تاريخ الأُمَم والملوك)**. عناية: أبي صُهيب الكرمي (عَمَّان/ الرياض: بيت الأفكار الدوليَّة).

ظاظا، حسن (١٩١٩- ١٩٩٩).

- (١٩٩٠). **الساميُّون ولغاتهم: تعريف بالقرابات اللغويَّة والحضاريَّة عند العرب**. (دمشق: دار القلم- بيروت: الدار الشاميَّة).
- (١٩٨٤). «***المجتمع العربي القديم من خلال اللغة***». (بحث ضمن: الندوة العالميَّة الثانية لدراسات تاريخ الجزيرة العربيَّة، الكتاب الثاني- «الجزيرة العربيَّة قبل الإسلام»، (الرياض: جامعة الملك سعود)، ص ص١٧٧- ١٨٦).

عبدالهادي، علاء.

(٢٠٠٧). **مُهْمَل.. تَسْتَدِلُّونَ عَلَيْهِ بِظِلٍ**. (القاهرة: الهيئة العامَّة لقصور الثقافة).

العبودي، سهام صالح.

(٢٠٠٩). **ظِلّ الفراغ**. (الرياض: دار المفردات).

علوان، محمَّد.

- (١٩٨٣). **الحكاية تبدأ هكذا** (قِصَص قصيرة). (الرياض: دار العلوم).

- (١٩٧٧). **الخبز والصمت** (قِصَص قصيرة). (الرياض- القاهرة: دار المريخ).

علوان، محمَّد حسن.

(٢٠٠٢). **سَقف الكفاية**. (بيروت: دار الفارابي).

علي، جواد.

(١٩٧٣). **المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام**. (بيروت: دار العلم للملايين).

بو علي، عبد الرحمٰن.

(١٩٩٦). **المغامرة الروائيَّة**. (وَجْدَة- المغرب: جامعة محمَّد الأوّل).

العيوني، فوزيَّة.

(٢٠٠٨). **موجز النشرة** (مجموعة قصصيَّة). (الظهران: نَشْرٌ خاصّ).

الغذامي، عبدالله.

(١٩٨٥). **الخطيئة والتكفير: من البنيويَّة إلى التشريحيَّة Deconstruction- قراءة نقديَّة لنموذج إنساني معاصر**. (جُدَّة: النادي الأدبي الثقافي).

فارب، بيتر (١٩٢٩- ١٩٨٠).

(١٩٨٣). **بنو الإنسان**. ترجمة: زهير الكَرَمي (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب).

ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن زكريا (-٣٩٥هـ= ١٠٠٤م).

(١٩٥٢). **معجم مقاييس اللغة**. تحقيق: عبد السلام محمَّد هارون (القاهرة: دار إحياء الكتب).

الفراهيدي، الخليل بن أحمد (-١٧٠هـ= ٧٨٦م).

(١٩٨٠- ١٩٨٥). **معجم العَيْن**. تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرّائي (العراق: وزارة الثقافة والإعلام).

فسمان، فون (Wissmann, H. v.).

(د.ت). ***البداوة في الجزيرة العربيَّة***، (دائرة المعارف الإسلاميَّة- الترجمة العربيَّة). إعداد وتحرير: إبراهيم زكي خورشيد وأحمد الشنتناوي وعبدالحميد يونس (القاهرة: دار الشَّعب).

الفِنْد الزِّماني، شهل بن شيبان (- نحو ٥٥٥م).

(١٩٨٦). **شِعر الفِنْد الزِّماني**. تحقيق: حاتم صالح الضامن (بغداد: المجمع العلمي العراقي).

فوكو، ميشيل (١٩٢٦- ١٩٨٤).

(١٩٨٥). **البنيويَّـة**. ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري (بيروت- باريس: عويدات).

الفَـيْـفي، سلمان بن محمَّد بن قاسم الحَكَمي (١٣٦٣- ١٤٢١هـ= ١٩٤٣- ٢٠٠٠م).

(٢٠٠٧). **مرافئ الحُبّ**. تحقيق: عبدالله بن أحمد الفَيْفي (جازان: النادي الأدبي).

الفَـيْـفي، عبدالله بن أحمد.

- (سبتمبر ٢٠٠٠). «***الإشارة- البنية- الأَثَر (قراءة في «دلائل الإعجاز» في ضوء النقد الحديث)***». (مجلَّة «جُذور»، (النادي الأدبي الثقافي بجُدَّة)، عدد ٤، مجلَّد ٢، ص ص٧- ٣٢).

- (٢٠٠٥). **حداثة النصّ الشِّعري في المملكة العربيَّة السعوديَّة: قراءة نقديَّة في تحوُّلات المشهد الإبداعي**. (الرياض: النادي الأدبي).

- (١٩٩٩). «*في بنية النصّ الاعتباري (قراءة جيولوجيَّة لنبأ حيّ بن يقظان: نموذجًا)*». (مجلَّة «أبحاث اليرموك»، (جامعة اليرموك، الأردن)، مجلَّد١٧، عدد١، ص ص٩-٥٢).
- (٢٠١٤). **مفاتيح القصيدة الجاهليَّة: نحو رؤية نقديَّة جديدة عَبْرَ المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا**. (الأردن: عالم الكُتب الحديث). (ط.١: جُدَّة: النادي الأدبي الثقافي، ٢٠٠١).
- (٢٠٠٦). **نقد القِيَم: مقاربات تخطيطيَّـة لمنهاج عِلْمِيّ جديد**. (بيروت: مؤسَّسة الانتشار العربي).

قاري، لطيفة.

(السبت ٢٩ جمادَى الآخِرة ١٤٢٨هـ= ١٤ يوليو ٢٠٠٧م). *حِوار*. (جريدة «الوطن»، (السعوديَّة)، العدد ٢٤٧٩).

ابن قتيبة، أبو محمَّد عبد الله بن مسلم الدينوري (-٢٧٦ هـ= ٨٨٩م).

- (١٩٥٦). **كتاب الأنواء في مواسم العرب**. (حيدر آباد الدكن- الهند: مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانيَّة).
- (١٣٤٢هـ). **المَـيْسِر والقِداح**. عناية: محبّ الدِّين الخطيب (القاهرة: المطبعة السلفيَّة).

القحطاني، أميرة.

(مارس ٢٠٠٧). **فِـتْـنَـة** (رواية). (بيروت: دار العلم للملايين).

القرآن الكريم.

القُطامي، عُمير بن شُييم (- ١٣٠هـ= ٧٤٧م).

(١٩٦٠). **ديوان القُطامي**. تحقيق: إبراهيم السامرائي وأحمد مطلوب (بيروت: دار الثقافة).

القصيبي، غازي (١٩٤٠- ٢٠١٠).

- (أغسطس ٢٠١٠). **ألزهايمر** (أُقصوصة). (بيروت: بيسان).

- (١٩٩٦). **العصفوريَّة**. (بيروت: دار الساقي).

قنصوه، صلاح.

(١٩٨٧). **نظريَّة القيمة في الفكر المعاصر**. (القاهرة: دار الثقافة).

الكتاب المقدَّس.

كُثـيِّر عَزَّة (-١٠٥هـ= ٧٢٣م).

(١٩٧١). **ديوان كُثـيِّر عَزَّة**. تحقيق: إحسان عبّاس (بيروت: دار الثقافة).

كلّاب، إلهام.

(١٩٩٤). «*نسق القِـيَم في لبنان*». (مجلَّة «المستقبل العربي»، (مركز دراسات الوحدة العربيَّة)، عدد ١٨٣، ص ص٩١– ١٠٩).

كمال الدِّين، أديب.

(٢٠١١). **أقول الحرف وأعني أصابعي**. (بيروت: الدار العربية للعلوم).

كوهن، جان (١٩١٩- ١٩٩٤).

(١٩٨٦). **بنية اللغة الشِّعريَّة**. ترجمة: محمَّد الولي ومحمَّد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال).

لعيبي، شاكر.

(محرَّم ١٤٢٨هـ= يناير ٢٠٠٧م). «*إشكاليَّات قصيدة النثر المحلِّية (شِعر وتواريخ)*». (مجلَّة «قوافل»، (الرياض: النادي الأدبي)، عدد ٢١، ص ص١٤- ١٩).

أبو ماضي، إيليا.

(د.ت). **ديوان أبي ماضي**. (بيروت: دار العودة).

مانهايم، كارل (١٨٩٣ – ١٩٤٧).

(١٩٦٨). **الأيديولوجيَّة والطوباويَّة: مقدّمة في علم اجتماع المعرفة**. ترجمة: عبدالجليل الطاهر (بغداد: مطبعة الإرشاد).

المتنبِّي، أبو الطيِّب (٣٠٣- ٣٥٤هـ= ٩١٥- ٩٦٥م).

(د.ت). **شرح ديوان المتنبِّي**. وضعه: عبدالرحمٰن البرقوقي (بيروت: دار الكتاب العربي).

مجنون ليلى (٦٨هـ= ٦٨٨م).

(١٩٩٤). **ديوان مجنون ليلى**. شرح: يوسف فرحات (بيروت: دار الكتاب العربي).

محفوظ، نجيب (١٩١١- ٢٠٠٦).

(١٩٨٦). **أولاد حارتنا**. (بيروت: دار الآداب).

مُحْيِي الدِّين، عليّ الدِّين.

(١٩٨٤). «***عبادة الأرواح (القوى الخفية) في المجتمع العربي الجاهلي***». (بحث ضِمن: الندوة العالميَّة الثانية لدراسات تاريخ الجزيرة العربيَّة، الكتاب الثاني- «الجزيرة العربيَّة قبل الإسلام»، (الرياض: جامعة الملك سعود)، ص ص١٥٣- ١٦٤).

مراشدة، عبدالرحيم.

(٢٠٠٢). **كتاب الأشياء والصمت**. (إربد، الأردن: منشورات ملتقى إربد الثقافي).

المعرّي، أبو العلاء (٣٦٣- ٤٤٩هـ= ٩٧٣- ١٠٥٧م).

(١٩٨٦- ١٩٨٧). **شُروح سَقْط الزَّنْد**. تحقيق: مصطفى السقّا وعبد الرحيم محمود وآخرين، بإشراف: طـٰه حسين (القاهرة: الهيئة المصريَّة العامّة للكتاب). [مصوَّرة عن نسخة دار الكتب، سنة ١٩٤٥م].

معلوف، لويس (-١٩٤٦).

(١٩٨٧). **المُـنْجِد في اللغة والأعلام**. (بيروت: دار المشرق).

المفلح، هيام.

(٢٠٠٧). **كما القلق يتَّكئ الجمر**. (بيروت: الدار العربيَّة للعلوم).

ابن منظور، محمَّد بن مكرم بن علي (-٧١١هـ= ١٣١١م).

(د.ت). **لسان العرب المحيط**. إعداد وتصنيف: يوسف خيّاط (بيروت: دار لسان العرب).

موسكاتي، سبتينو (١٩٢٢- ١٩٩٧).

(١٩٨٦). **الحضارات السامية القديمة**. ترجمه وزاد عليه: السيد يعقوب بكر، راجعه: محمَّد القصاص (بيروت: دار الرّقي).

موير، إدوين (١٨٨٧- ١٩٥٩).

(د.ت). **بناء الرواية**. ترجمة: إبراهيم الصيرفي وعبد القادر القط (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة).

الميداني، أحمد بن محمَّد (-٥١٨هـ= ١١٢٤م).

(١٩٥٥). **مجمع الأمثال**. تحقيق: محمَّد محيي الدِّين عبد الحميد (مصر: مطبعة السنَّة المحمَّديَّة).

نيلسن، ديتيلف؛ فرتز هومل؛ ل. رودوكاناكيس؛ أدولف جرومان.

(١٩٥٨). **التاريخ العربي القديم**. ترجمه واستكمله: فؤاد حسنين علي، راجع الترجمة: زكي محمَّد حسن (القاهرة: مكتبة النهضة المصريَّة).

هُدى، نادر.

(٢٠٠١). **كذلك**. (إربد، الأردن: مطبعة البهجة).

هلال، محمَّد غنيمي (-٢٦ يوليو ١٩٦٨).

- (١٩٧٧). **الأدب المقارن**. (القاهرة: نهضة مصر).
- (١٩٨٧). **النقد الأدبي الحديث**. (بيروت: دار العودة).

وهبة، مجدي.

(١٩٧٤). **معجم مصطلحات الأدب**. (بيروت: مكتبة لبنان).

ويليك، رينيه؛ أوستين وارين.

(١٩٨٧). **نظرية الأدب**. ترجمة: محيي الدِّين صبحي، مراجعة: حسام الدِّين الخطيب (بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدراسات والنشر).

ثانيًا- بالانجليزيَّة

Barthes, Roland (1915- 1980).
(March, 1977). **Elements of Semiology**. Translated from French Language by: Annette Lavers and Colin Smith (New York: Second Edition).

Bodkin, Maud (1875- 1967).
(1968). **Archetypal Patterns in Poetry**. (London: Oxford University Press).

Gadd, C. J. (1893- 1969).
"***The Harran Inscription of Nabonidus***," Anatolian Studies, 3, 1958.

Luckenbill, Daniel David (1881- 1927).
(1989). **Ancient Records of Assyria and Babylonia**. (London: Histories & Mysteries of Man Ltd.).

Scholes, Robert.
(1982). **Semiotics and Interpretation**. (New Haven: Yale University Press).

Tadié, Jean Yves.
(1978). **Le récit poétique**. (Paris: P.U.F).

ثالثًا– مواقع إلِكترونيَّة

– موسوعة الويكيبيديا: http://en.wikipedia.org

Klages, Mary.
"***Postmodernism***," (an essay on the "Athenaeum Library of Philosophy" website):
http://evans-experientialism.freewebspace.com/klages.htm

الناقد

الأستاذ الدكتور عبدالله بن أحمد الفَـيْفي

- مواليد جبال فَـيْـفاء، جنوب السعوديَّة: ١٩٦٣م.
- شاعرٌ وناقد. أستاذ النقد الحديث في جامعة الملك سعود بالرِّياض، عضو مجلس الشورى السعودي، منذ ٣ ربيع الأوّل ١٤٢٦هـ= ١٢أبريل ٢٠٠٥م، رَأَسَ لجنةَ الشؤون الثقافيَّة والإعلاميَّة في المجلس، وبعضَ وفود المجلس خارج السعوديَّة.
- حَصَلَ على الجائزة الدوليَّة الأُولى في المسابقة الشِّعريَّة لمهرجان «الأقصى في خَطَر (الرابع عشر)»، ٢٠٠٩م.
- حاز جائزة نادي الرِّياض الأدبي المحكَّمة، لعام ٢٠٠٥، حول (الدراسات في الشِّعر السعودي)، عن كتابه: «حداثة النصّ الشِّعري في المملكة العربيَّة السعوديَّة».

- مُنِح جائزة (الإبداع في الشِّعر والنقد، لعام ٢٠٠١)، لأفضل كتابٍ عربيٍّ في نقد الشِّعر، عن كتابه «الصورة البَصَريَّة في شِعر العُميان: دراسة نقديَّة في الخيال والإبداع»، مِن قِبَل مؤسَّسة يماني الثقافيَّة. وهي جائزةٌ عربيَّـةٌ محكَّمة، مَقرُّها القاهرة.
- البريد الإلكتروني: p.alfaify@gmail.com
- الموقع الشبكي: http://khayma.com/faify

أعمال أخرى للمؤلِّف

١- (٢٠١٤). **طائر الثَّبَغْطِر**: (رواية). (بيروت: الدار العربيَّة للعلوم).

٢- (٢٠١٤). **مفاتيح القصيدة الجاهليَّـة: نحو رؤية نقديَّـة جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا**. (إربد- الأردن: عالم الكتب الحديث).

- (٢٠٠١). (جُدَّة: النادي الأدبي الثقافي).

٣- (٢٠١٢). **فَـيْـفاء .. هَبَّـة الطُّفولة**: (مجموعة شِعريَّة). (بيروت: الدار العربيَّة للعلوم | نادي جازان الأدبي).

- (٢٠٠٥). (دمشق: اتحاد الكُتَّاب العرب).

٤- (٢٠١١). **شِعر النقَّاد: استقراءٌ وصفيٌّ للنموذج**. (إربد- الأردن: عالم الكتب الحديث).

- (١٩٩٨). (الرِّياض: جامعة الملك سعود).

٥- (٢٠٠٩). **ألقاب الشُّعراء: بحثٌ في الجذور النظريَّة لشِعر العرب ونقدهم**. (إربد- الأردن: عالم الكتب الحديث).

٦- (٢٠٠٧). **مرافئ الحُبِّ، للشاعر سلمان بن محمَّد الحَكَمي الفَيْـفي** (١٣٦٣- ١٤٢١هـ= ١٩٤٣- ٢٠٠٠م): (ديوانٌ شِعريٌّ قام بتحقيقه). (جازان: النادي الأدبي).

٧- (٢٠٠٦). **نَقْدُ القِيَم**: **مقارباتٌ تخطيطيَّـةٌ لمنهاجٍ عِلْمِيٍّ جديد**. (بيروت: مؤسَّسة الانتشار العربي).

٨- (٢٠٠٥). **حداثة النصِّ الشِّعريِّ في المملكة العربيَّـة السعوديَّـة: (قراءة نقديَّة في تحوُّلات المشهد الإبداعي)**. (الرِّياض: النادي الأدبي).

٩- (١٩٩٩). **شِعر ابن مُقْبِل: (قلق الخَضْرَمة بين الجاهليِّ والإسلاميِّ: دراسة تحليليَّـة نقديَّـة)**- جزءان. (جازان: النادي الأدبي).

١٠- (١٩٩٦). **الصُّورة البَصَريَّة في شِعر العُميان: دراسة نقديَّـة في الخيال والإبداع**. (الرِّياض: النادي الأدبي).

١١- (١٩٩٠). **إذا ما اللَّيل أَغْرَقَـني**: (مجموعة شِعريَّة). (الرِّياض: دار الشريف).

Prof. Dr. Abdullah A. Alfaify is a full Professor in King Saud University, College of Arts, Department of Arabic Language and Literature, (Riyadh, Kingdom of Saudi Arabia). He is also a member of Ash-Shura Council, in Saudi Arabia. He received his education in Saudi Arabia and the United States of America. He is a poet, critic, and academic researcher. He published two collections of poetry, authored and published several books, studies and articles.

On his web-site, (http://khayma.com/faify), there are different pages about his archives and activities. Also you can visit his web-page:

http://faculty.ksu.edu.sa/dr.aalfaify/default.aspx

Books, Researches and Papers:

- The Keys of Pre-Islamic Poem, 2001; 2014.
- Faifa, (a poetic collection), 2005; 2012.
- The Critics' Poetry, 1996; 2011.
- The Poets' Titles (A Study in The Roots of Arabic Theory About Poetry and Criticism), 2009.
- Pre-Islamic poetry between Lyricism and objective Representation, 2007.
- The Criticism of Values: Preliminary Approaches to The Foundation of a New Method, 2006.

- The Poem-Novel: Genres Overlapping in The Rhetoric of The Modern Text: "The Belt" by Abi Dahman as a Model, 2006.
- A Reading in The Essential Structure of The Modern Arabic Criticism (The Book of Dr. Ahmed Dhaif, "An Introduction of The Study of Arabic Rhetoric": As a Model), 2006.
- The Modernism of The Poetic Text in Saudi Arabia, 2005.
- Ibn Mogbel Poetry: Between Pre-Islamic Era and Islamic Era, 1999.
- A Reading in The Structure of Contemplative Text (Geological Reading of "Hayy ibn Yagzan's Naba'": As a Model), 1999.
- The Visual Images of The Poetry of The Blind, 1996.
- When I Was Drowned By The Night, (a poetic collection), 1990.

In addition to other researches, critical studies and many articles in Arabic newspapers.

فصول نقدية في الأدب السعودي الحديث

أ.د/ عبدالله بن أحمد الفَيْفي

تصويبات الطبعة الورقيَّة الأولى

جزء : صفحة	سطر (ح = حاشية)	الخطأ	الصواب
١ : ١	ح١ : س١	أُلقيتُ	ألقيتُ
١ : ٣٧	١٣	صَدَى الدَّعوةِ	صَدَى الدَّعوةِ
١ : ٨٣	١٠	واستمرّ التعليمَ	واستمرَّ معلِّمًا
١ : ١١٨	٥	التمرّدُ	التمرّد
١ : ١٧٢	٦	الأصناف الثلاثة	الأصناف
١ : ٢٦٣	٦	يحال	يحاول
١ : ٣٢٣	٧	تعلوا	تعلو
٢ : ٣٥٦	١٢	ماءُ	ماءٌ
٢ : ٤٣٢	٨	مُثَّلتْ	مُثِّلتْ
٢ : ٤٥٢	٢	وبين أُمِّهُ	وبين أُمِّه
٢ : ٤٦٢	١٠	يتوسُّلها	يتوسَّلها
٢ : ٥٠٠	١	تهائهة	تائهة
٢ : ٥٠١	١	تَـمَسَّكتْ	تَـمَسَّكْتُ
٢ : ٥١٢	ح١ : س٣	ورودوكاناكيس	رودوكاناكيس
٢ : ٥٣٤	٤	منتقِّلًا	منتقلًا
٢ : ٥٤٥	١٠	الذيّ	الذي
٢ : ٥٤٥	١٣	تَخّلَّيتُ	تَخَلَّيتُ
٢ : ٥٤٨	٣	خبَّأة	خبَّأه
٢ : ٦١٩	٤	حرِّض	حرَّض
٢ : ٦٢٣	٧	يُبلوها	يُبلورها
٢ : ٦٣١	ح١ : س٢	المجتمّعة	المجتمعة
٢ : ٦٣٢	١٤	تاللهَّ	تالله
٢ : ٦٤٢	ح١ : س٥	عمر بن ربيعة	عمر بن أبي ربيعة
٢ : ٧٢٩	٨	الرميزيَّة	الترميزيَّة

فصول نقدية في الأدب السعودي الحديث

أ.د/ عبدالله بن أحمد الفَيْفي

تصويبات الطبعة الورقيَّة الثانية

جزء : صفحة	سطر (ح = حاشية)	الخطأ	الصواب
١: ٢٧٧	١	كرية	كريه
٢: ٤٥٦	١٠	كرية	كريه

ردمك: 1-244-507-603-978 (مجموعة)
5-246-507-603-978 (ج 2)

جامعة الملك سعود
برنامج كراسي البحث